



MUGARRI



OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

**MAITE BARRIO OLANO
ION BERASAIN SALVARREDI**

MAITE BARRIO OLANO, Artearen Historian lizentziatua Parisko IV Sorbona Unibertsitatean. Ondoren, Florentziako Universidad Internazionale dell'Arte unibertsitatean diplomatu zen zaharberritzean. Pinturan eta eskulturan espezializatu zen Bruselako Ondare Artistikoaren Institutu Errealean.

ION BERASAIN SALVARREDI, Madrilgo Unibertsitate Autonomoan lizentziatua. Zaharberritzeari egokitutako arte aplikatuetan graduatua Arte-lanak Zaharberritzeko ikastetxean. Diplomatura eskuratu zuen Florentziako Università Internazionale dell'Arte unibertsitatean. Aldi berean, hormako pinturen zaharberritzea eta teknikak kurtsoa egin zuen Pratoko Udaleko eskolan, Tintori irakaslearen Laboratorioan (Italia).

Biak Gipuzkoako Foru Aldundiaren eta Eusko Jaurlaritzaren bekadunak izan dira. Espainian eta Italian hasi ziren lan profesionalak egiten. 1987. urtean Gipuzkoako Foru Aldundiaren Zaharberritze tailerlean lanean hasi ziren, Artelekun. Leku horretan Gipuzkoako zaharberritzearen arazoarekin harreman zuzena izaten dute. 1989. urtean Albayalde sortu zuten, artelanak zaharberritzeko eta kontserbatzeko enpresa. Orain ere, kontserbazioko eta ikerketako lan horrekin jarraitzen dute. 1990. urtean Gipuzkoako Foru Aldundiko Zaharberritze Taileraz arduratu ziren, urtebetez. Egindako lanen artean nabarmenenak honakoak dira: Argantzuko La Pueblako erretaula nagusia (Trebiño), Hernaniko San Joan Bataiatzailearen parrokiako erretaula nagusia eta alboetakoa, Gabiriako Santa Maria, Larraulgo San Estebango erretaula eta Gesaltzako erretaula (Araba). Horietaz gain, hainbat oinarritan egindako pinturak eta tailu polikromatuak zaharberritu dituzte (oihala, taula, horma).

Zaharberritzaileen eta kontserbatzaileen elkarreketako kideak dira (ICOM, IIC, ...) Hainbat ikerketa eta artikulu argitaratu dituzte: AA.VV. *Manuel Duque, una visión retrospectiva. 1943-1997*. Sabadell, 1998; AA.VV. *El Retablo Renacentista de Bidaurreta*. DFG. Donostia, 1991; *Tratamiento informático de las encuestas sobre técnicas y criterios de restauración y conservación de artistas contemporáneos*. Araba, 1991; *Eliminación de la Policromía en una escultura: La Virgen del Rosario de Julio Beobide* Bartzelona 1994; *Santiago peregrino a caballo*. Donostia, 1994; *Aproximación a la policromía del retablo de San Antón*. Donostia 1998; *Agustín de Conde, policromador del Retablo de San Juan Bautista de Hernani*. Donostia 2000; *La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani*, Gipuzkoa, Espagne. Contrat et analyse. Lyon, 1999. *La restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun*. Oiartzun, 1998; *Los Retablos Laterales de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun*. Oiartzun 1999; *El Retablo de San Nicolás de Bari*. Oiartzun, 2000.

**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN
PARROKIAKO ERRETAULAK**

***LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA
DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN***

**MAITE BARRIO OLANO
ION BERASAIN SALVARREDI**

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN
PARROKIAKO ERRETAULAK

LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA
DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

MAITE BARRIO OLANO
JON BARRAIN SALTARREDI

- ◀ Azaleko argazkia:
Parrokiako erretaula nagusia.
Retablo mayor de la parroquia.
Argazkia / Foto: *Alberto Martinena.*

Lehen argitalpena: 2001. urtea

Ale kopurua: 500

Argitaratzailea: Oiartzungo Udala, Kultura Batzordea

Itzulpena: e3 Komunikazio Zerbitzuak (Ttakun Kultur Elkarte)

Marrazki eta argazkiak: Albayalde, S.L.

ISBN 84-88917-09-0

L.G. SS - 701 / 2001

Inprimategia: Imprelan

AGURRA

Kultura Batzordeak 1994. urtean ekin zion Mugarri Sailaren bideari: Oiarzungo berezitasun sozio-kulturalak liburu-bilduma batean jasotzen joateko ideari interesgarri iritzi zizaion orduan.

*Eta poliki-poliki zortzi liburu argitaratu ditugu eta ia konturatu gabe XXI. mendean sartu gara. Aurtengo gaia, Oiarzungo Done Eztebe Parrokiaren erretaulen zaharberritze-lana da eta berari dagokio ohorea: hauxe izango da mende honetako lehen **Mugarri-a**.*

Gure herrian, eta azken urte hauetan behintzat, oso errotuta dugu kultura-ondarea eta arte-ondarea sustatzeko ohitura. Baditu Oiarzungek maila horretan ere aberastasun aipagarriak. Guk ez ezik, adituek ere aitortzen dute hori eta Jaurilaritzak ere izendatu berri du aurten Done Eztebe Elizako Erretaula Nagusia ondare kultural gisa, monumentu kategoriaz.

Badu gure herriko Elizak ere beste berezitasun eta aberastasun bat: historian zehar, Oiarzungo herria Eliza honen jabea izatea alegia. Herri gehienetan, bertako Elizak Gotzaitegiaren edota partikularren jabetzakoak izan dira edo dira. Gure herriko historiak erakusten du Done Eztebe Parrokia, Herriak osatutako Patronatuaren gidaritzapean izan dela antolatua, herria Elizaren jabe izanik.

Beste herri batzuetan bezala, Elizak gizarte oihartzun handia du bertan burutzen diren ospakizunengatik. Gehienak noski erlijio-ospakizunak, bainan bestelako ekitaldirik ere onartu izan du Done Eztebe Eliza dotoreak.

Batez ere herritarrek egindako ekarpenei esker, Foru Aldundiak eta Oiarzungo Udalak jarritako diru-laguntzekin, bikain moldatu dira Elizako lan-ba-

tzordekoak zaharberritzea burutzen joateko. Eskerrak horiei denei eta baita ere Albayaldekoiei, Erretaula hauetan egin duten lanarengatik, orain liburu honetan jasotzen duguna betirako.

Esan dugu Herriak bere kulturaren eta bere artearen jabe izan behar duela. Ekimen publikoek (herritarrek eta erakundeek) egindako esfortzuei esker, egoera kaskarrean zegoen kultur ondare garrantzitsua biziberritu da. Emaitza bikainak jasotzen ari gara Oiartzunen egindako lanari esker. Emaitza onak ematen ari da Mugarri baita ere, eta hurrengoan ere gure herriak eman dezala gairik eta fruiturik kulturaren alorrean denei eskaintzeko.



XABIER IRAGORRI
ALKATEA

ZORIONAK, OIARTZUN

Bejondeiola Oiartzungo herriari! Horixe pentsatu nuen hona bikario etorri eta eliza berritzearen nondik norakoak jakiten hasi nintzenean. Izan ere, ordurako lanik larrienak eginak ziren, 200 eta gehiago milioi gastatuak ziren elizako obretan eta diru-multzo horren zatirik handiena jende xumeak emandakoa zen eta da. Azken urte hauetan herri eta auzo askotan ari dira beren elizak, handiak eta txikiak zaharberritzen eta gehienetan jendearen patrika urritik atera da dirua. Eta Oiartzun ez da atzera geratu egonkizun horietan ere.

Elizaren jabea, herria

Gure herriko paper zaharrak miatzen aritu direnek ez diote aurkitu eliza eder honi jaberik. Joandako mendeetan, pertsona partikular, haundizki, noble eta horrelakoek egin izan zituzten askotan elizak eta beren jabetzako izan dituztera denboraldi luzetan. Gotzaindegiak eta parrokiak ere saiatzzen ziren parroki elizak eraikitzen eta horrelakoetan horiek azaltzen dira paperetan elizaren jabe gisa. Ez dirudi gure eliza hau bide horietatik eraikia denik.

Oiartzungo parroki eliza, oraingoa bezala honen aurretik zena, herriaren arduraz eta diruz jaso da. Izan ziren, nola ez, herrian «nor zirenak» diru-apur bat horretarako emanak izango ziren, baina orduan ere gehiena herri honetako baserritar eta esku langileek eman zuten, beren kopetako izerdi gaziaz soska-soska patrikaratutakoa asmo horrekin eskainiz. Garai haietan horrela egiten baitziren gehienetan gauzak, herriko etxe-jabeek bildu eta herriko beharrak aztertu eta komeni ziren erabakiak berek hartzen zituzten. Horregatik dira hain goraiatuak gure zaharren jokaera demokratikoak.

Oiartzungo historia idatzi dutenek argi eta garbi azaltzen dute elizako gorabeherak ere horrelaxe erabakitzen zirela. Beren-berena zuten eliza eta ez zeukaten inori saltzeko, ezta edozeinen eskuetan uzteko ere. Poliki-poliki beharrak ikusi eta, dirua sortu ahalean, saiatu ziren eliza eraiki eta apaintzen. Horrela iritsi da gure garai honetara zalantzarik gabe herri honetako eraikuntza ederrena den gure parroki eliza.

Patronatua

Mendeen joanean ez du inork ukatu eliza hau herriarena denik, guztiena alegia. Horregatik ez da paperetan jaberik eta nagusirik ageri, oiartzuar denak dira gabe.

FELICIDADES, OIARTZUN

¡Enhorabuena al pueblo de Oiartzun! Eso pensé precisamente cuando vine aquí de párroco y empecé a conocer los pormenores de la renovación de la iglesia, ya que para entonces estaban acabadas las obras más importantes; se habían gastado más de 200 millones en las obras de la iglesia y el mayor montante pecuniario lo había desembolsado y lo desembolsa el pueblo llano. Ciertamente, estos últimos años están restaurando sus iglesias, sean grandes o pequeñas, en muchos municipios y barrios, y, en la mayoría de los casos el dinero procede del exiguo bolsillo de la gente. Oiartzun, evidentemente, tampoco se ha quedado atrás en ese cometido.

El pueblo, dueño de la iglesia

Aquellos que están examinando los viejos papeles de nuestro municipio no le han encontrado dueño a esta hermosa iglesia. En los pasados siglos, la construcción de las iglesias corría a menudo a cargo de personas particulares, poderosas, nobles y semejantes, y los han tenido en propiedad durante largos periodos. También los obispados y parroquias se esforzaban en levantar iglesias parroquiales, y, en esos casos, son estas instituciones las que ostentan la propiedad de forma documentada. A todas luces, parece ser que nuestra iglesia no fue construida por ninguno de esos estamentos.

La iglesia parroquial de Oiartzun, tanto la actual como la anterior a ésta, es fruto del dinero y la diligencia del pueblo. Hubo, claro está, gente distinguida del municipio que aportó algún dinero para ese menester, mas, también en aquel entonces, los más desprendidos fueron los baserritarras y los trabajadores manuales, los cuales fueron aportando para ese fin lo embolsado céntimo a céntimo con el sudor agrio de su frente. Así es como se realizaban en aquella época la mayoría de las cosas: se reunían en junta los propietarios de casas, debatían sobre las necesidades de la villa y ellos mismos acordaban lo más conveniente. Por ello es tan ensalzada la conducta democrática de nuestros mayores.

Aquellos que han escrito la historia de Oiartzun expresan claramente que también las cuestiones de la iglesia se acordaban de esa forma. La iglesia era algo propio y personal que no se vendía ni al mejor postor, ni tampoco se dejaba en manos de cualquiera. Poco a poco, atendiendo a las necesidades, y según iban obteniendo dinero, se esforzaron en construir y embellecer la iglesia. Así ha llegado hasta nues-

Hain hala, garai batean Elizako **patronatu** izeneko erakunde batzuk izaten baitziren (eta zenbaitetan oraindik ere badira) Elizari mesedeak egiteagatik eta, askotan, eliza berriak edo erlijioaren zerbitzurako beste etxeak eraikitzearen ordainetan, eskubide edo pribilegio batzuk zituztenak, batik bat elizaren ondasunak gobernatzekoa eta karguetako izangaiak Elizako agintariei aurkeztekoa, hauek izenda zituzten. Eta Oiartzunen ere bazen horrelako erakundea, alkatea buru zuena. Herriko bikarioak eta beste apaizek ez zuten parterik patronatu horretan, laiko hutsena baitzen - «merelego» deitzen diote garaiko agiriek. Erakunde horrek zuen eliza mantentzeko ardura eta, ordainetan edo, berak zuen herriko bikarioa aukeratu eta Gotzainari aurkezteko eskubidea. Izendatu azken honek egiten zuen, baina aurkeztu patronatuak, hau da, neurri handi batean, herriak.

Begien bistakoa da gauzak horrela egiteak bazituela alderdi txarrak, onak hainbat seguraski, baina beste era guztiek ere badituzte beren arriskuak eta aieka ilunak, eta hutsegite galantak egiten dira horrelako eginkizunetan beste jokabide batzuekin ere. Gauza bat da argia: jendeak, garaiko kristauek, bazutela batzuetan bederen elizan horrelako gauzetan eskubide bat eta Oiartzungo herrian eta elizan eragin handia izan zuela garai haietan laiko hutsen patronatu hark, paper zaharreek diotenez. Haiiek utzitako ondarea da, besteak beste, gaurko San Esteban parroki eliza.

Lehena eta oraina lotu

Lehenari begiratuta gauzak horrela ageri bazaizkigu, egokia da gaurko egoera eta jokabideak aztertzea. Alde batetik, gaur aginte zibilak horrelako eraikuntza eta etxetan eskua sartzen duelako, agindu eta arau zorrotz askoak ezarriz sartu ere maiz aski. Bestalde, gaur ere diru publikoa, aginteak erabiltzen duena, alegia, beharrezkoa delako horrelako lanak mantenduko badira —egia da ez dutela inoiz ematen beharko litzatekeen guztia, ezta alderatzeko ere. Arau eta agindu horiek, jakina, ez dira udal mailakoak izaten, goragotik datoz eta denek bete beharrekoak dira. Ez dauka gaur inork, esate baterako, Oiartzungo elizarekin eta elizan nahi duen guztia egiterik. Hala ere, ez dute ordainetan Elizaren martxan lehen bezalako eskubiderik izango.

Gure elizak zaharberritzen hasi orduko hiru alderdi dira, besteak beste, oso kontuan hartu beharrekoak. Eta zenbaitetan bat ez datozenak eta korapilo nahastuen sortzaile izaki ikuspegi horiek. Elizako Obretako Batzordeak oso aintzat hartu ditu irizpide horiek eta saiatu da, ahalegin osoan, bide zuzenetik ibili eta orekari eusten. Elizak, lehen eta orain, kulturearen eta elizkizunen leku izan behar du; horretarako sortua da eta horretarako egokia izan dadila nahi genuke. Liturgia eta elizkizunen eitea aldatu egiten da, ordea, mende edo aro batetik bestera; ez Jainkoa eta haren egia aldatu direlako, giza ohiturek beste modu batzuk eskatzen dituztelako baizik. Ezin ari gaitezke eliza berri-terakoan gauza guztiak lehen izan ziren bezala antolatzen; ez da berrikeria nahi izatea, ezta modari jarraitzea ere, gauzei beren erabilera logikoa ematea baizik.

Hiru irizpide

Gurean bezala elizei sakoneko zaharberritzea egiten zaionean, beti izaten dira edozein aldaketa, denik eta txikiena ere onartzen ez dutenak. Dena betiko moduan ikusi nahi lukete eta horixe izan ohi da arrazoin nagusia askotan. Edozeinek du bere

tros tiempos esta iglesia parroquial que es, sin duda alguna, el edificio más hermoso de este municipio.

El patronato

A lo largo de los siglos, nadie ha negado que esta iglesia pertenece al pueblo; es decir, que es de todos. Debido a ello, no figuran dueños ni amos en los documentos, ya que es propiedad de todos los oiartzuarras. Tan es así, que en cierta época existían unas instituciones denominadas patronatos (incluso alguno perdura hoy día) que ostentaban ciertos derechos o privilegios —a veces por hacer favores a la Iglesia, otras muchas a cambio de construir nuevas iglesias u otro tipo de casas al servicio de la religión—, en lo concerniente, sobre todo, a la administración de los bienes de la iglesia y a la facultad de presentar a las autoridades de la Iglesia candidatos para los cargos, a fin de que procedieran al nombramiento. También en Oiartzun existía una institución de esa clase, con el alcalde al frente. El párroco y los curas de la villa no formaban parte del patronato, ya que era exclusivamente de laicos (los documentos de la época lo denominan “merelego”). Era responsabilidad de dicha institución el mantenimiento de la iglesia. A cambio, contaba entre sus atribuciones con el derecho de elegir al párroco y presentárselo al Obispo. El nombramiento lo hacía este último, mas lo presentaba el patronato; es decir, en gran medida, el pueblo.

Salta a la vista que el actuar de ese modo tenía sus desventajas; probablemente tantas como ventajas. No obstante, todos los procedimientos comportan riesgos y tienen su lado oscuro. Es más, también con otros proceder se cometen enormes equivocaciones en quehaceres de ese tipo. Lo notorio es lo siguiente: que la gente (los cristianos de la época) tenía sin duda alguna, por lo menos en ciertos casos, un derecho sobre la iglesia en ese tipo de cuestiones y que en su época aquel patronato laico tuvo una gran influencia tanto en la villa como en la iglesia de Oiartzun, según rezan los viejos documentos. Entre otros, es patrimonio transmitido por ellos esta iglesia parroquial de San Esteban.

Unión del presente y del futuro

Si mirando al pasado las cosas se nos presentan así, es apropiado estudiar la situación y el comportamiento en el presente. Por una parte, porque hoy día el poder civil interviene en este tipo de edificios y construcciones; muchas veces, además, imponiendo órdenes y normas muy estrictas. Por otra, porque también hoy día el dinero público, del que se vale el Gobierno, es imprescindible para ese tipo de obras —bien es verdad que nunca adjudican todo lo que hace falta ni mucho menos—. Dichas normas y órdenes, claro está, no suelen ser de rango municipal; provienen de más altas esferas y son de obligado cumplimiento para todos. Por poner un ejemplo, en el presente nadie puede hacer lo que quiera en la iglesia ni con la iglesia de Oiartzun. A pesar de ello, no tienen a cambio tantos derechos como antaño en el gobierno de la Iglesia.

Antes de empezar a restaurar las iglesias, hay que tener muy en cuenta, entre otros, tres aspectos que a menudo no concuerdan y que son puntos de vista que impliquen problemas muy embarullados. La Comisión de Obras de la Iglesia ha dado mu-

iritzia emateko eskubide osoa, baina ez luke inork harritu eta zapuztuta geratu behar gauza zaharrak, jada balio ez dutelako, kendu edo aldatzen badira eta gaurko gustuari eta eskakizunei begira jarri eta behar diren tresna eta hornidura berri eta egokiak jarri. Ez dio horrek fedeari kalterik egiten, mesede baizik.

Beste alderdi bat, oso kontuan hartu beharrekoa artearena da. Gure elizetan, eta Oiartzungoan zer esanik ez, badira balio handiko artelanak. Horren aiderazgarri da Eusko Jaurlaritzak gure erretaula nagusia Euskal Herriko ondare izendatu izana. Arteak badu bere leku zabal eta oparoa Jainkoaren etxean. Baina ez dago ondo guztia artearen mendeen jartzea eta guztia arau estetiko hutsen arabera egitea; eliza ezin daiteke museo izan, ez elizaterako erabiltzen den bitartean behinik behin. Horregatik, zentzuz jokatu nahi duenak lehenbizi lanik premiazkoenak egingo ditu, liturgiarako eta jendearen biltoki izan dadin behar direnak, alegia, eta gero besteak, nahiz eta artezaleek askotan besterik uste eta nahi izaten duten. Gainera, gauzak ondo aztertuz gero, konturatuko gara laguntzailerik gehienek, dirua ematen duten pertsonak, alegia, sinesmenaren eta erlijioaren izenean ematen dutela nagusiki. Maiz aski gertatzen da horrelakoetan artezaleak, elizei artearen ikuspegi hutsetik begiratzen diotenak, atzera xamar geratzen direla beren xede jasoak azaldu ondoren patrika hustu behar denean.

Artearen eta kulturaren aldeko militantzia edo zaletasuna ez da berez fedea eta eliza, ezer baldin bada, fedearen etxea da.

Kontuan hartu beharreko hirugarren alderdia: kostu izugarriak. Izan ere, azken buuruan, milioiak eta milioiak gastatu behar dituzu gaur egun garai batean egindakoari eusteko. Harrigarria da askotan ezin ditugula behar bezala mantendu antzinako etxe eta artelanak gure herrietan orduan baino jende gehiago eta diru gehiago duena bizi arren. Jendearen fedea gutxitu egin delako?, arteak eta horrelakoek estimazio handirik ez dutelako?, gaurko bizimodua pragmatikoagoa delako?, romantizismoa kapitalismoarekin ezkontzen ez delako?... auskalo gergatik. Dena den, horrelako gastu ikaragarritan sartzeak beste lan batzuk, askoren ustetan, beharrezkoagoak direnak, oztopatu eta atzeratu egin ditu, eta egia ateratzen da nahi baino maizago esaera zaharra: gero dioenak bego dio; beste lan horiek ez dira inoiz egiten.

Pozik egoteko arrazoia

Horiek guztiak kontuan hartuz, merezi ditu Oiartzungo herriak -geurok esateak harrokeria eman badezake ere, zorionik beroenak: antzinatean, eliza eraikitzen eta apaintzen asmatu zuelako, eraikuntza harrigarria eta mendeen mendeetan irauteko bokazioa duena; orain, dirua maitekero sueto emanez, etxe bikain horri zaharberritze sakona egiteko gauza izan delako -eskuan duzun liburu hau izango da horren lekuko. Eta uste dugulako orain arte gauzak horrela egiteko gai izan den jendeak gero ere izango duela kemen, adore eta ilusioa Oiartzungo eraikuntzarik bikainenak beste mende askotan iraun dezan.

Eskerrona

Ezin bukatu ditut lerro xume hauek nere eta Oiartzungo Elizaren izenean hainbat eta hainbati eskerrak eman gabe: Obretako Batzordekoek, Udalak, Aldundiak, zuzene-

cha importancia a esos criterios, y ha puesto todo su empeño en actuar de forma equilibrada y en no desviarse del camino correcto. La Iglesia, tanto antes como ahora, ha de ser lugar de cultura y de actos religiosos, porque ha sido creado a tal fin y queremos que sea apropiado para ello. La forma de la liturgia y de los actos religiosos, sin embargo, ha cambiado de un siglo o de un periodo a otro; no porque hayan cambiado Dios o su verdad, sino porque las costumbres humanas exigen otros modos. Al renovar la iglesia, no podemos organizar todas las cosas como fueron antaño; no es una apuesta por la modernidad, tampoco es ir en pos de la moda; es, simplemente, hacer un uso lógico de las cosas.

Tres criterios

Siempre que como en el caso nuestro se efectúa una profunda reforma en la iglesia, nunca falta quién rechaza el cambio más nimio. Algunos quisieran ver todo en su estado de siempre: muchas veces, suele ser la razón principal. Todo el mundo tiene derecho a opinar, pero nadie habría de extrañarse ni enfadarse por el hecho de que se retiren objetos antiguos que hayan perdido valor y sean reemplazados por instrumentos y ornamentos nuevos y apropiados, atendiendo al gusto y a las exigencias del presente. Ese proceder no perjudica a la fe; muy al contrario, la fortalece.

El arte es otro de los temas a tener muy en cuenta. En nuestras iglesias, ni qué decir en la de Oiartzun, hay obras de arte de gran valor. Así lo demuestra el hecho de que el Gobierno Vasco haya clasificado nuestro retablo mayor dentro del patrimonio del País Vasco. El arte tiene un espacio amplio y generoso en la casa de Dios. Mas, no es de recibo subordinar todo al arte y realizar cada acto al dictado de meras normas estéticas; la iglesia no puede ser un simple museo, no por lo menos mientras tenga uso como iglesia. Por esa razón, quién quiera actuar con sentido común primeramente llevará a cabo los trabajos más apremiantes; justamente aquellos que son necesarios para la liturgia y para que la iglesia sea lugar de encuentro de la gente, y después el resto, aunque los amantes del arte crean y quieran a menudo todo lo contrario. Además, si analizamos bien el asunto, nos percatamos de que la mayoría de los colaboradores; esto es, los que aportan el dinero, lo hacen principalmente en nombre de la fe y de la religión. Ocurre con frecuencia, que los aficionados al arte, los que contemplan las iglesias exclusivamente desde el punto de vista artístico, una vez expuestos sus nobles fines, se quedan un tanto rezagados a la hora de vaciar los bolsillos. La afición o la militancia por el arte y la cultura no son fe en sí mismas, y si en algo se caracteriza la iglesia es en ser la casa de la fe.

El tercer aspecto a considerar es el enorme costo, ya que, al fin y al cabo, en el presente se necesitan millones y millones para que perduren las obras de otro tiempo. Aunque parece increíble, a menudo no somos capaces de mantener los edificios y las obras de arte de antaño, a pesar de que en la villa habita mucha más gente y más acaudalada que entonces. ¿Porque ha disminuido la fe de la gente?, ¿porque el arte y similares no gozan de mayor aprecio?, ¿porque el modo de vida del presente es más pragmático?, ¿porque el romanticismo no casa con el capitalismo?... vaya usted a saber. De todas formas, la asunción de gastos tan tremendos obstaculiza y ralentiza otros trabajos que según el parecer de muchos son más urgentes. Con ello, se cumple

nean aritu diren taldeetako langileek, bereziki Albayaldekoek, zuzendaritzan aritu direnek, beren aholkuekin lagundu dutenek, denek merezi dute eskerrik beroena. Ez genuke inor ahaztu nahi, baina bereziki gogoan ditugu beren diru-sarrera urritik gure eliza konpontzeko laguntza eman dutenak: batzuk hilak dira besteak bizirik daude; denek dute meritua eta eliza honetako elizkizun eta otoitzetan parte. Hasi bezala bukatzeko, BEJONDEIZULA, OIARTZUN.

BONI

BERRIHABILITAZIOA, LEKU-ALDATZEAK ETA BERRITZE-LANAK (1991-2011)

1991-1995. urteetako lanak. 1991. urtean hasi zen elizaren berrirakenduzko lanak. Lehenik eta berenburuz, elizaren eremua berrirakendu zen. Hurrengo urteetan, elizaren eremua berrirakendu zen. 1992. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 1993. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 1994. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 1995. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen.

1996-2000. urteetako lanak. 1996. urtean hasi zen elizaren berrirakenduzko lanak. Lehenik eta berenburuz, elizaren eremua berrirakendu zen. Hurrengo urteetan, elizaren eremua berrirakendu zen. 1997. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 1998. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 1999. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2000. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen.

2001-2011. urteetako lanak. 2001. urtean hasi zen elizaren berrirakenduzko lanak. Lehenik eta berenburuz, elizaren eremua berrirakendu zen. Hurrengo urteetan, elizaren eremua berrirakendu zen. 2002. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2003. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2004. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2005. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2006. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2007. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2008. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2009. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2010. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen. 2011. urtean, elizaren eremua berrirakendu zen.

un dicho que reza así: lo que se aplazó casi siempre se malogró; los otros trabajos no se realizan nunca.

Una razón para alegrarnos

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, aun a riesgo de pecar de orgullo, afirmamos que el pueblo de Oiartzun merece la más calurosa enhorabuena. En el pasado, porque acertó a construir y a engalanar la iglesia, un edificio ciertamente admirable, con vocación de perdurar durante siglos y siglos; ahora, porque ha sido capaz de restaurar profundamente esa hermosa casa, aportando con cariño dinero en abundancia (precisamente este libro testimonia todo lo dicho). Y porque creemos que la gente que hasta ahora ha sido capaz de trabajar de esa forma también en el futuro tendrá vigor, energía e ilusión para hacer durar durante muchos siglos a la construcción más grande de Oiartzun

Agradecimiento

Antes de finalizar estas modestas líneas quisiera dar las gracias tanto personalmente como en nombre de la Iglesia de Oiartzun a tantos y tantos que han tomado parte en los trabajos: a los miembros de la Comisión de Obras, al Ayuntamiento, a la Diputación Foral, a los trabajadores de los grupos que han actuado directamente —en especial a los de Albayalde—, a los que han participado en la Dirección, a los que han aportado consejos... todos merecen un agradecimiento caluroso. No queremos olvidarnos de nadie, pero siempre tenemos presentes en especial a todos aquellos que de sus escasos ingresos han hecho aportaciones para el arreglo de la iglesia: algunos han fallecido, otros viven. Todos tienen mérito y parte en los rezos y actos religiosos de esta iglesia. Para acabar tal y como hemos empezado, ENHORABUENA, OIARTZUN.

BONI

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAREN ZAHARBERRITZEA, ERREHABILITAZIOA, LEKU-ALDATZEAK ETA BERRITZE-LANAK (1991-2001)

Azken hamar urte hauetan Oiartzungo San Esteban parrokia zaharberritzeko eta errehabilitatzeko egindako hainbat lanek komunikabideetan oihartzuna eta erreferentzia handia izan dute. Oraingoan, halere, ezin izan diogu "MUGARRI"k eskaini digun gonbitari ezetz esan, eta eskaini dizkigun orriak erabiliko ditugu egindako lanen prozesua eta xehetasunak zehazteko.

Denbora asko pasa da, 1991ko urriaren 21eko goizaldean, parrokiako bobedaren dobela bat erori, Parrokiko elizkizunak bertan behera utzi eta parrokia errehabilitatzeko eta zaharberritzeko egiten ari ziren kudeaketa-lanak azkartu zirenetik. Hori gertatu aurretik egiten ari ziren parrokiaren azterketek aurreikusten zuten tamaina handiko konponketak egin beharko zirela: erabateko konponketa egin behar zenez, konponketak mailaka eta faseka egitea egoki ikusi zuten eta, baita, beharrezkoak ziren baliabide ekonomikoak lortu arte erritmoa egokitzea ere.

Eta halaxe egin zen. Lehen helburua honakoa izan zen: gainerako dobelak finkatzeko azterketa egitea, teilatua konpontzea, Apezpikutzarekin, Udalarekin eta Foru Aldundiarekin harremanetan jartzea. Era berean, oiartzuar orori inguruko eraikinik enblematikoenaren egoeraren berri jakinaraztea eta arazo larri horren aurrean euren eskuzabaltasuna eskatzea. Denborak aurrera egin ahala frogatu ahal izan genuenez, fede ematen dut, herritarrek eskaerari oso ondo erantzun ziotela.

Parrokia urtebete baino gehiago itxita egon zenean, behin-behineko elizkizunak Madalensoro pilotalekuan egiten ziren eta baita San Juan Kaperan ere. Herritarrek gogotsu egin zioten aurre egoera honi. Bitartean, "Lanen Egitasmoa" prestatzen ari ziren, parrokiaren orduko egoera txarra eta arbasoek eraiki zutenean parrokiak zuen handitasuna berreskuratzeko nahia zela eta, pixkanaka-pixkanaka erabateko konponketa izango zena. Beraz, lanak modu egokian antolatu nahi ziren: faseka eta lehentasunen arabera. Lehen faseko lanak bobeda eta teilatua ziren, biak oso egoera txarrean eta kalte gehiago sortzeko arriskuan baitzeuden.

RESTAURACIÓN, REHABILITACIÓN, TRASLADOS Y NUEVAS OBRAS EN EL TEMPLO PARROQUIAL SAN ESTEBAN DE OIARTZUN. (1991-2001)

Aunque las obras de restauración y rehabilitación llevadas a cabo durante estos últimos diez años en el templo parroquial San Esteban de Oiartzun ya han tenido eco y referencia puntual en diversos medios de comunicación, no podemos dejar pasar por alto esta amable y oportuna invitación que nos brinda «MUGARRI» ofreciéndonos sus páginas para narrar su proceso, detallándolas y dejar así constancia de las mismas.

Ha pasado bastante tiempo —desde la madrugada del 21 de octubre de 1991— en la que una dovela desprendida de la bóveda central provocó el inmediato cierre de la parroquia a todo acto religioso, así como a la aceleración de las gestiones que venían realizándose para su rehabilitación y restauración. Los análisis previos ya hacían presagiar que éstas serían de gran envergadura, exigiendo una restauración integral, siendo conveniente por tanto realizarlas escalonadamente, en fases para, por otra parte, atemperarlas al ritmo que marcara la captación de los recursos económicos necesarios.

Y así fue: El objetivo inicial comenzó con el estudio para la consolidación de las demás dovelas, el arreglo del tejado, el establecimiento de contactos con el Obispado, Ayuntamiento y la Diputación Foral, así como la correspondiente información a los oiartzuarras de la delicada situación en que se hallaba el edificio más emblemático del valle e instándoles a colaborar y a que mostraran su generosidad ante el problema, algo que a la altura de los años transcurridos podemos dar fe que la demanda fue muy bien secundada.

Durante más de un año en el que el templo estuvo cerrado al culto, los feligreses soportaron estoicamente la insuficiencia y las incomodidades de las funciones religiosas que se celebraban provisionalmente en el frontón Madalensoro y en la Capilla de San Juan. Entretanto se estaba preparando un «Proyecto de Obras» que, por la situación de deterioro del templo y el deseo de devolverle la magnificencia con la que fue construido por nuestros ancestros, acabaría abarcando, paulatinamente, a todo su conjunto. De ahí la consideración de desarrollarlo adecuadamente, por fases, y al ritmo y medida que aconsejaran las prioridades. En la primera fase se incluyeron funda-

Urtebete pasata, 1992ko azaroaren 22an, "txupinazo" sorta batek iragarri zuen teila kentzen hasi zirela.

Leku batzuetan, ura iragazteko iragazgailua zirudien teilatuak. Ondorioz, ura bo-bedan barrena pasatzen zen, zurezko lurra okertu arte. Teila arabiarra, uraren eraginez oso kaltetua, aldatu egin behar izan zen eta pisu gutxiagoa zuen eta hermetikoagoa zen beste bat jarri behar izan zuten. Ondorioz, zurezko egitura guztia askatu eta "Zimitio"ra jaitsi behar izan zuten behar bezala tratatzeko, indartzeko eta berriro bere lekuan jartzeko. (Ikusgarria izan zen oso!).

Aldi berean, parrokiako dobela guztiak finkatu ziren burdinazko barrekin, baita bo-beda eta inguruko hormak indartu eta finkatu ere, ganbaran eraikitako arku baten bidez.

1994ko maiatzaren 4an, dorrean jarritako erramu-hosto lerden batek lanen lehen fasea amaitu zela adierazi zuen. Beste lanez gain, dorrearen estalkia, lau pinakuluen errematea eta tximistorratz berria jarri ziren.

Parrokiaren erdian jarritako aldamiok (nabearen altura duen 23 metrokoa), bigarren faseari hasiera emateko balio izan zuen: bobeda amaitu, barneko harlandua garbitu, pitzadurak, filtrazioak eta hainbat urtetako suteen, gerlen eta tximisten eraginez sortutako masa-galtzeak ixtea.

Lekuaren hezetasuna eta kandelen kea zela eta, hormetako pintura ilundua, zikindua eta hondatua zegoen. Parrokia honetan ere, beste askotan gertatu zen bezala, igel-tsero italiarraren gustua egin zen, izan ere euren elizetako marmolaren edertasunarekin txundituta zeudenez, ez zuten onartzen hemengo elizetako harlanduaren kolore tristea eta karez eta igeltsuz estaltzen zuten.

Bere garaian Jaizkibelgo harrobitik ekarri ziren harrien egoera aztertu ondoren, pintura-kapak kentzea eta berriro lantzea erabaki zen. Hauts ugari harrotu zuten eta, bitartean, ate nagusiko bi leiho, hormetan egindako bi aitorlekuren zuloak, bi limosna-ontzi, koruaren goiko partean bi ate eta gurutze landu batzuk agerian gelditu ziren. Era berean, beste galerietara zihoan eskaileraren aztarnak ere agertu ziren. Eskailera horiek Iparraldeko elizetan oso ohikoak dira eta ez da ahaztu behar parrokia hau Baionako Elizbarrutiaren menpe egon zela.

Hurrengo fasean lurrak altxatu ziren. Oso ekintza garrantzitsutzat hartzen zen alde z aurretik eta, egia esan, halaxe izan zen. Fase honetan arkeologo-talde bat aritu zen lanean eta oholezko zola kendu bezain pronto hareharrizko harri errektangularez osatutako lurra aurkitu zuten. Hareharrizko harri hauek hizki latindarrez egindako inskripzioak zituzten. Aurkitutako 493 harrietatik 248k emakumezkoen izenak zituzten, 234k oinetxeen izena, eta 8k gizonezkoen izenak. Ez da harriztekoa, izan ere gizonezkoek euren zenbakia eta euren eserlekuarena izaten zuten idatzita bankuan (hasieran gizonezkoen izenak ere idazten bazituzten ere). Emakumeek, berriz, elizako hilobian izaten zuten euren zenbakia edo etxearena. Parrokian egindako prospekzioetan, harlauzen pean, ez da hezur-hondakinik aurkitu, bertan kanposanturik egon ote zen frogatzeko. Guztiz ziurtatzen zuten agiririk ez zegoen, baina ikerketa xehatu baten ondoren, harlauza XVIII. mendekoa zela zehaztu zen.

Oraindik sakontasun handienera iritsi gabe, lurzoruaren egitura nolako zen ikusteko prospekzio geoelektrikoak aurrera jarraitzen zuen eta berehala poztasun handia

mentalmente la bóveda y el tejado, ambos muy deteriorados y con evidente peligro de ocasionar más destrozos.

Había pasado más de un año —era el 22 de noviembre de 1992— cuando una colección de «txupinazos» anunciaba el comienzo del «desteje».

El tejado parecía en algunos lugares más bien un colador por donde pasaba el agua atravesando la bóveda, goteando hasta curvar el suelo de madera. Y la teja árabe, muy afectada por la intemperie, no permitió otra opción que la de cambiarla por otra más hermética y de menor peso. Todo ello obligó a desmontar el entramado de madera bajándolo al «Zimitio» (¡fue un verdadero espectáculo) para su tratamiento, consolidación e izamiento a su lugar.

Simultáneamente se procedía a la sujeción de todas las dovelas por medio de barras de acero así como a la estabilidad y refuerzo de la bóveda y de las paredes perimetrales por medio de un gran arco construido en el mismo desván.

El 4 de mayo de 1994, una esbelta rama de laurel colocada en lo más alto de la torre anunciaba la conclusión de la primera fase de las obras a la que se habían incorporado el arreglo de la cubierta de la torre, el remate de los cuatro pináculos y la colocación de un nuevo pararrayos.

El enorme andamiaje (los 23 metros de altura de la nave) colocado en el centro del templo, sirvió para abordar la segunda fase que abarcaba la finalización de la bóveda, la limpieza de los sillares interiores y el taponamiento de grietas, filtraciones y masas perdidas por causas de los incendios, guerras y rayos habidos a través de los muchos años.

Debido a tanto tiempo soportando el humo de las velas y la humedad del recinto, la pintura de las paredes se hallaba oscura, sucia y muy descompuesta. La parroquia, en su día, al igual que otras muchas, también había claudicado ante los albañiles italianos que, subyugados por la belleza marmórea de sus templos, no toleraban bien el color tristón de las piedras sillares de nuestras iglesias, cubriéndolas de cal y yeso.

Efectuadas las pruebas oportunas para comprobar el estado de las piedras, traídas en su día de las canteras del Jaizkibel, se optó finalmente por la eliminación de las diversas capas de pintura procediendo a relabrarlas. Este procedimiento, polvoriento a más no poder, permitió destapar dos ventanas sobre la puerta principal, los huecos de otros dos confesionarios empotrados en las paredes, dos limosneros más, dos puertas de acceso en la parte alta del coro y algunas cruces labradas, quedando a la vista los alojamientos de la presunta escalera que, acaso, pudo servir de acceso a otras galerías, tal como sucede en las iglesias del entorno de Iparralde, y teniendo en cuenta que nuestra parroquia perteneció a la Diócesis de Bayona.

La siguiente fase supuso el levantamiento de los suelos, tema que a priori se estimaba interesante, como así fue. Para ello se contó con un equipo de arqueólogos que ya en su primera intervención, tras la eliminación del entarimado, encontraron un suelo formado por piedras rectangulares de arenisca que cubrían la planta del edificio y llevaban inscripciones en letra latina. Se contabilizaron 493 de las que 248 aludían a nombres de mujeres, 234 a casas solares y 8 correspondían a hombres, lo que no era de extrañar puesto que lo habitual era que los hombres tuvieran grabado su número,

sortu zuen aurkikuntza izan zen. Beirazko eta zeramikazko kontu artean eta hezurren heste-hari zoragarri batekin batera, jatorri eta kronologia desberdineko 900 piezaz osatutako moneta-sorta aurkitu zuten. Moneta-sorta hau parrokiaren lurrian banatuta zegoen. Aurkikuntza honen ondorioz “MUGARRI” (4. zk. 1997 “San Esteban elizako moneten aurkikuntza”) liburua argitaratu zen eta irakurtzea gomendatzen dizuegu.

Prospekzio geologikoak aurrera jarraitu zuen eta berehala, berriz ere, beste poztasun bat jaso genuen, izan ere jatorrizko zorua azpian erdi aroko elizaren aztarnak aurkitu zituzten. Eliza hori izan zela susmatzen zen, baina ordura arte ez zegoen frogarik. XII. mendeko eliza erromanikotzat hartu zuten. Lurrazpian berokuntza sistema berria jartzeko unean, eliza zaharra non egon zen markatu zuten harlauza ilunago bazuten bidez.

Hasieran sakristia berri beharko zenik espero ez zuten arren, azkenean sakristia-ko karezko estalkia kendu egin zuten, hormak berriro landu zituzten, harlauza berriak jarri zituzten, teilatu berria, terraza berria eta hainbat urtetan itxita egon zen sarrerako atea berriro ireki zuten.

Lanak egin ziren bitartean, hainbat aldaketa garrantzitsu ere egin ziren: Santa Katalinaren eta San Martinen aldareak lekuz aldatu ziren, aldare nagusitik Santokristo Kaperaren sarrerara eraman ziren, koruaren azpira. Aldaketa horrek zeresan handia sortu zuen. Aldaketa “Apezpikutzako Lanen Batzordea”ren iritzia jarraituz egin zen, nahiz eta, hasieran, eliztar batzuen gustukoa ez izan.

Pulpitua ere metro batzuk mugitu egin zen San Luisen eta Doloretako Ama Birjina erdian jartzeko asmoz eta pasilloan leku gehiago izateko. Aldareen oinarriak ere aldatu egin ziren, zentimetro batzuk gutxitu zitzaizkien.

Sebastian Lartaun, Oiartzungo semea, Apezpikutzak koroatu zueneko oroimenezko hilarria parrokiaren eskuineko aldeko sarreran jarri zen, bere lekua izan zenaren parean.

Era berean, kalbarioan zeuden igeltsuzko 14 eliz-txandak ordezkatu egin zituzten eta estilo tenplarioa zuten burdinazkoak jarri zituzten.

Denboraren eraginez, parrokia sakratu egin zuten 12 gurutze zeltiarrak ez ziren ikusten eta beste lanekin batera, berriro margotu egin ziren.

Bitartean, berokuntza elektrikoa, megafoniako sistema, alarma-sistema eta aspirazio-sistema jarri ziren. Era berean, parrokiaren zegoen hezetasunari aurre egiteko asmoz, zenbait hodi poroso jarri zituzten lurzorua drainatzea eta aireztatzea ziurtatzeko.

Lanik garrantzitsuenak jadanik eginak zeuden eta “Koroaren Perla” preziatuena den “aldare nagusiko Erretaula” berritzen hasita zeuden, XVIII. mendekoa (“Kulturako Ondasun Kalifikatua”), baita beste zazpi aldare eta pulpitua ere. Baina, konturatuko zinetenez, kapitulu honek narrazio hutsa baino zerbait gehiago eskatzen du eta horretarako “ALBAYALDE”ko artisten esku uztea eskatzen du. Izan ere, “MUGARRI”k egin zien gonbita alde batera utzi gabe, eskuartearen dugun liburu hau prestatu zuten. Liburu hau gure bailarako kultur ondarearen altxor berri bat izango da.

Parrokiaren sarrera nagusia “Pietatearen Kaperatzat” hartu izan da, zenbait dokumentutan. Sarreraren ateburuan, zurezko kaxoi batean enmarkatua zegoen “Pietatea-

el de su asiento, en el banco —si bien en un principio los tuvieron grabados con sus nombres— y las mujeres, en cambio, llevaban el suyo o el de sus casas en las sepulturas del interior de las iglesias aunque, caso raro, en las prospecciones llevadas a cabo en la nuestra, bajo las losas, no se hallaron restos óseos que certificaran la existencia de un cementerio. A falta de documentos que lo acreditaran, pero tras un detenido estudio, el enlosado fue datado como del siglo XVIII.

Al mismo tiempo que progresaba la prospección geoelectrica para conocer la estructura del subsuelo sin necesidad de excavarlo en profundidad, vino la alegría de otro feliz hallazgo: entre restos de cuentas de vidrio, cerámica y un precioso bordón de hueso, vino el descubrimiento monetario compuesto por 900 piezas de diversa cronología y procedencia, dispersas por toda la superficie del templo. La importancia de este hallazgo dio cumplido motivo para la edición de un «MUGARRI» (n.º 4 - 1997 «El hallazgo monetario de la Iglesia de San Esteban») cuya lectura recomendamos.

La prospección geológica continuó y no tardó en proporcionarnos otra emoción puesto que bajo el pavimento original surgieron parte de los cimientos del primitivo templo medieval cuya existencia se presumía, pero que no se conoció hasta ese momento. Al templo se le consideró como románico del siglo XII. A la hora de colocar el nuevo sistema de calefacción por el subsuelo se tuvo buen cuidado de señalar su localización marcando las siluetas de los restos con losas más oscuras.

Aunque en un principio la sacristía no entró en los cálculos para su tratamiento en profundidad, finalmente se procedió a la eliminación del baño de cal que la cubría, relabrar sus paredes, nuevo enlosado, nuevo tejado, se le añadió una terraza y reabrió la puerta de entrada tras muchos años de hermético cierre.

Durante las obras también se efectuaron algunos cambios significativos, siendo el más relevante el traslado de los altares de Santa Catalina y San Martín desde el pie del Altar Mayor a la portada de la Capilla del Santo Cristo, bajo el coro, y tanto por su tamaño como por la polémica que suscitó el traslado. Su desplazamiento se realizó asumiendo el criterio manifestado por la «Comisión de Obras del Obispado», aunque no fue del agrado de algunos feligreses, al principio al menos.

También al púlpito se le desplazó unos metros con objeto de centrar los altares de San Luis y el de la Virgen Dolorosa y para ganar espacio en los pasillos; igualmente se hizo con las bases de los altares quitándoles varios centímetros.

A la lápida conmemorativa de la coronación episcopal de Sebastián de Lartaun, hijo de Oiartzun, como obispo de Cuzco, se le situó a la derecha de la entrada principal del templo, precisamente enfrente de donde estuvo.

Asimismo se procedió a la sustitución de las 14 estaciones de escayola del «Calvario» por otras de hierro de estilo templario.

La acción del tiempo había logrado la desaparición de algunas de las 12 cruces celtas que distinguían a nuestro templo como consagrado, por lo que se procedió a su repintado.

Mientras tanto se había procedido a la instalación de la calefacción eléctrica, el sistema de megafonía, el de alarma y el de aspiración. Asimismo, y con ánimo de ba-

ren” irudi klasikoa: harzuri polikromatuan egina, XV. mende ingurukoa, “amatxo” eder bat eta etzanda Kristo penagarri bat alboan duela. Eskultura dotore horiek “Doloretako” erretaularen ezker aldean jarri ziren, erretaularen oinarrian egon zen etzandako Kristoren gainean.

Antzinako oiartzuarek parrokiari jarri zuten “Errege Katolikoek” ezkutua. Dirudienez, elizak su hartu ondoren, Isabel erreginak eliza berritzeko diru-laguntza eman izana eskertzeko eta, baita, 1491. urtean Oiartzun eta Erreterria banatzeko baimena eman izanagatik. 1907. urtean egin ziren lan garrantzitsuak zirela eta, leihoak handitu..., ezkutua bere lekutik kendu zen eta sakristiako lurrean egon zen denbora luzean eta azkenik, epistolaren ondoko horma nagusian sartzea erabaki zen, lehen bere lekua izan zenetik gertu. Inguruan jarri zituzten bataiarria eta Maria Engrazia Lekuona Aranburu beataren oroitarria.

1654. urtean, ezagutzen zen parrokiari organoa eta organojole benefizioduna izan zirela. Gaur egungo organoarekin, Cavaillé-Coll firma ospetsukoa, Parisko San Sulpicio parrokiatik ekarria eta 1861. urtean inauguratua, ikaragarrizko suertea izan dugu eta hasieran uste baino askoz hobeto dago. Ukitu txiki batzuk behar ditu, baina gainetarakoan organoaren notek Parrokiako bobedak gainezkatzen dituzte eta euren oihartzuna entzuten da... Orain, gainera, dobelaren bat eroriko ote den arriskurik ez dago.

Barneko sarrerako hiru ateei ere, erabileraren erabileraz nahiko gaizki zeudenez, xilofagoen eta hezetasunaren aurkako tratamendua eman zitzaion.

Sakristiako tiradera Sebastian Lecuna (sic) herritar bikainak egina, eta sorrerako helburuarekin bat ez datorrena, urteen eta erabileraren eraginaren ondorioz kaltetua zegoen, baina konponketa eta tratamendu egoki batekin berriro ere berria bezala utzi dute.

Egin ziren gauza berrien artean ate nagusian jarritako burdinsarea nabarmenduko nuke. Burdinsarea, erabileraren ondorioz hondatuta zeuden zurezko ateen ordeztu jarri zuten eta, bidez batez, sarrera apaintzeko asmoz. Leku berean, 1571. urtean Cuscoko apezpikuak Sebastian Lartaun oiartzuarrari emandako bedeinkapenaren berri ematen duen idatzizko kondaira babesteko plastikozko pieza bat jarri zen.

Antzinako hitzarmen baten arabera, gure Udala da dorreko erlojuarekin erlazionatutako gaien arduraduna eta, ondorioz, antzinako erloju anarkikoa kendu eta ordua ondo emango duela ziurtatzen duen berri bat jarri zuen. Oraingoz puntu-puntu dabilta lau esferak.

Lau motatakoak dira parrokiko kanpaiak: lehen motakoak, mezak iragartzen dituztenak, sakristiaren gainean, teilatuan zeuden. Kanpaia horren ezpataina hondatuta zegoen eta berritu egin behar izan zen. Gainerako kanpaiak: San Estebangoa (“handia”); San Estebanena eta Santa Barbararena (“bigarrena”); San Joanena eta San Ignaziorena (“txikia”). Hiru horiei, perkusio-sistema aldatu zitzaion: gingilarekin kolpatu eta sokari eskuarekin eragin beharrean, sakristiatik eragindako mando elektromekaniko bidezko porra-sistema jarri zitzaion. “Kanpai Handia” deiaren kasuan teknikoki ezin izan zen aldaketa hori egin eta, beti bezala, eskuarekin eta oinarekin eragiten jarraitzen da. Aurretik, honako deiak bildu eta transkribatu ziren ordenagailuz:

tallar contra la persistente y gran humedad del recinto, se había procedido a la colocación de varios tubos porosos para el drenaje y la aireación del subsuelo.

Los trabajos más imprescindibles estaban ya ultimados y se había dado paso a la restauración de nuestra «Perla de la Corona»: el «Retablo del Altar mayor», barroco del siglo XVIII (declarado «Bien Cultural Calificado»), así como a la restauración artística de otros siete, más el púlpito. Pero este capítulo precisa mucho más que una somera narración, exige dar paso a los artistas de «ALBAYALDE» quienes, atentos a la invitación de «MUGARRI», no perdieron tiempo alguno para realizar este bello e interesante libro que ahora sostienes en tus manos: LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN, el cual pasará a engrosar el acervo cultural de nuestro valle.

En algunos documentos se citaba a la entrada principal del templo como «Capilla de la Piedad» y sobre el dintel de la misma, enmarcada en un cajón de madera, se hallaba la clásica imagen de «La Piedad», en alabastro policromado y a la que se le supone del siglo XV, compuesta por una bella «amatxo» y un Cristo Yacente verdaderamente patético. Este elegante conjunto escultórico se colocó en el lado izquierdo del retablo de «La Dolorosa», sobre el Cristo, también yacente, que en su día ocupó la base del retablo.

El escudo de los «Reyes Católicos» los oiartzuarras de antaño lo colocaron en el templo, presumiblemente, en agradecimiento a la reina Isabel por su ayuda económica para la reconstrucción del templo incendiado y, muy probablemente, por el otorgamiento de la desanexión de Oiartzun a Rentería el 1491. En las importantes obras realizadas en 1907 para, entre otras, agrandar algunos ventanales, se le quitó del lugar, quedando suelto en el desván de la sacristía, por lo que se estimó empotrarlo en la pared maestra del lado de la epístola, muy próximo a donde antaño estuvo. Y en su entorno se situaron la pila bautismal y la lápida conmemorativa de la beata María Engracia Lecuona Aramburu.

Ya en el año 1654 se tenía noticia de la existencia en la parroquia de un órgano y un organista beneficiado. Con el órgano actual, de la afamada firma Cavaillé-Coll, traído de la parroquia de San Sulpicio de París e inaugurado en 1861, tuvimos la grata sorpresa de encontrarlo en mejores condiciones de las que en un principio se temían. A falta de algunos pequeños retoques sus notas inundan ya las bóvedas del templo, cuyos ecos repiten... ahora sin temor a la caída de dovela alguna.

También las tres puertas de entrada interiores, deterioradas por tanto uso, recibieron un eficaz tratamiento contra los xilófagos y humedades.

La cajonería de la sacristía, diseñada por nuestro eminente paisano Sebastián de Lecuna (sic), y que difiere notablemente con la finalmente construida, también se hallaba afectada por el paso de los años y el mucho uso: unas reparaciones y tratamientos oportunos la volvieron a dejar en buen uso.

Y en el capítulo de las nuevas construcciones citaremos en primer lugar a la verja de hierro colocada en la puerta principal, en sustitución de las grandes puertas de madera que se hallaban en mal estado, y con el objeto de embellecer el acceso de entrada.

- ARGI-EZKILA (Animak bezala)
- ZORTZIETAKOA
- ANGELUSA
- ANIMENAK (Argi-ezkila bezala)
- AGONIA
- AINGERUENA
- BETIKO DEIAK
- KRISTOREN AGONIA
- ERROGATIBAK
- KANPAI HANDIAK
- AMEZKILA
- SAGARA
- ORDU BI ETA ORDUBITERDITAKOA
- ELIZAKOAK (Oliatzea bezala)
- HIL-EZKIA
- AITA SANTUENA
- GARIZUMAKOA
- TRUMOI EZKILA
- ERREZKILA

Parrokiaren kanpoko eta inguruko argiak ere Udalak egindako ekarpen eskuzabalen ondorio dira.

Bobedako 8 lanparak Oiartzunen eginak dira, hainbat elizetara eta katedraletara eredu bila egindako bisita ugariren ondorio.

Orain artekoa, jadanik eginda dauden gauzen bilduma da. Jadanik zortzigarren fasea amaitu da. Azkenean luze joan den arren, oraindik egiteko asko dago. Egia da, gauza horiek ez direla aurrekoak bezain presazkoak eta derrigorrezkoak parrokia amaituta uzteko. Hona hemen egin beharreko batzuk:

- Santokristoren kapera amaitzea.
- Kanpandorra.
- Parrokia kanpotik garbitzea.
- Parrokiako museoa.
- Parrokiaren inguruko elizatariko harlauzari erabateko errematea ematea.
- Kanpoko ertzetako atea.
- Koruko harlandua eta atrila.
- Tamaina handiko bost mihise.
- Absideko aldare nagusia eta harlandua.

Datu osagarri gisa, egindako lanen kostuaren berri emango dugu: 2000. urteko abenduaren 31 arte egindako lanen kostua 226.476.713 pezetakoa izan da eta 206.568.904 pezeta jaso dira. Eliztarren % 49,16 eman dute, Foru Aldundiak % 37,47, Udalak % 9,10 eta Elizbarrutiko Elizak 4,27. (Azken finean, oiartzuarrak bildutako diruaren % 62, 53 eman dute).

Bukatu aurretik, modu batera edo bestera lan hau egiten lagundu duten guztiei eskerak eman nahi dizkiet eta, noski, bereziki oiartzuarrei laguntza ekonomikoa ema-

En el mismo lugar se procedió a la colocación de una pieza protectora de plástico con la leyenda impresa referente a la consagración del ilustre oiartzuarra Sebastián de Lartaun como obispo de Cuzco en 1571.

Según acuerdo inveterado es nuestro Ayuntamiento quien se responsabiliza con los temas relacionados con el reloj de la torre y, consecuentemente, así lo hizo eliminando el antiguo, tan anárquico él últimamente, y procediendo a la colocación de otro nuevo cuyas características permitirán asegurar, lo están haciendo ya, una puntual exactitud en las cuatro esferas. Cuatro son las campanas del templo parroquial: una, la que anunciaba las misas: situada en el tejado sobre la sacristía y a la que hubo que retocar su espadaña un tanto descompuesta. Las otras son: San Esteban («la grande»); San Esteban y Santa Bárbara («la segunda»); San Juan y San Ignacio («la pequeña»). A estas tres les fue cambiado el sistema de percusión pasando del golpe con badajo y cuerda a mano, por el de porra con mando electromecánico desde la sacristía, a excepción del toque «Kanpai haundiak» que por dificultades técnicas no fue posible y continuará como siempre, a pié y a mano. Con anterioridad se habían recogido y transcrito al ordenador los siguientes toques:

- ARGIEZKILA (Animak bezela)
- ZORTZITAKOA
- ANGELUS
- ANIMENAK (Argiezkila bezela)
- AGONIA
- AINGERUENA
- BETIKO DEIAK
- KRISTON AGONIA
- ROGATIBAKOAK
- KANPAI HANDIAK
- AMEZKILA
- SAGARA
- ORDUBI ETA ORDUBITERDITAKOA
- ELIZAKOAK (Extremaunzio bezela)
- ILEZKIA
- AITASANTUENA
- GARIZUMAKOAK
- TRUMOI EZKILA
- ERREZKILA

La iluminación del exterior del templo y de su entorno responden también a otra generosa aportación de nuestro Ayuntamiento.

Y las 8 lámparas que cuelgan de la bóveda fueron diseñadas y fabricadas en Oiartzun tras múltiples visitas a iglesias y catedrales a la búsqueda de motivos de inspiración.

Hasta aquí el relato de lo realizado, una vez concluida ya la octava fase. Y aunque el tiempo se ha hecho largo no es menos cierto que todavía quedan por hacer, otras cosas que si ya no tan urgentes e imprescindibles sí son importantes y necesarias para dar remate al ilusionado deseo de dejar el templo bien acabado. Y éstas son algunas:

teko orduan hain eskuzabalak izateagatik, hainbat urtetako lanek sortu dizkieten kez-
ken, kritiken eta poztasunen artean pazientzia handia azaldu dutelako. Azken finean,
eskerrik asko guztiagatik!

ELIZAKO OBRETAKO BATZORDEA

2001eko apirila



1991-X-21: Bobedatik erori zen dovela.
21-X-1991: la dovela desprendida de la
bóveda.



Teilatuko zurezko egitura.
Entramado de madera del tejado.



Ate nagusia
eta burdin
hesia.
Puerta
principal con
su verja de
hierro.



Santa Katalinaren eta San Martinen aldareak,
koruaren azpian.
Altare de Santa Catalina y San Martín, bajo el
coro.

- Culminación de la Capilla del Santo Cristo.
- El campanario.
- Limpieza exterior del templo.
- Museo parroquial.
- Remate final del enlosado del atrio que rodea a la parroquia.
- Puertas laterales externas.
- Sillería y facistol del coro.
- Cinco lienzos de gran tamaño.
- Altar Mayor y sillería del ábside.

Y ya como dato complementario añadiremos que el costo total de las obras realizadas hasta el 31 de diciembre de 2000 ha sido de 226.476.713 pesetas y la recaudación de 206.568.904 pesetas, de las cuales la aportación de la feligresía ha sido del 49,16%; de la Diputación Foral el 37,47%; del Ayuntamiento el 9,10% y de la Iglesia Diocesana el 4,27%. (En definitiva los oiartzuarras han desembolsado un 62,53% de los ingresos).

Para finalizar sólo nos cabe agradecer intensamente a todos aquellos que de una u otra forma han contribuido a la realización de estas obras y, singularmente, a los vecinos de Oiartzun por su generosa contribución económica, por su enorme paciencia durante tantos años de incómodas obras, preocupaciones, críticas estimulantes y manifestaciones de aprobación y alegría. ¡Por todo!

ELIZAKO OBRETAKO BATZORDEA

2001ko apirila

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAREN KRONOLOGIA HISTORIKOA

Irakurleentzat interesgarri izan daitekeelakoan hainbat agirietatik, artxiboetatik eta memoriatatik parrokiaren zerrenda kronologikoa prestatu dugu. Parrokiaren iragana modu aberatseagoan eta hobeto ezagutzeko efemerideak, gorabeherak eta gauza jakingarriak aukeratu ditugu.

Liburu honetako “leiv motiv”a diren erretaulei dagokienez, atal honetan ez ditugu aipatu ere egingo, ondorengo ataletan erretaulak banan bana aztertuko dituztelako errestituratu izan direnek.

.../1566 - Baionako Apezpikutzaren barnean zegoen.

1566/1862 - Iruñako Apezpikutzaren barnean zegoen.

1862/1950 - Gasteizko Apezpikutzaren barnean zegoen.

1950/... - Donostiako Apezpikutzaren barne dago.

1027 – Antso Gartzes “Nagusiak”, Nafarroako III.ak, Iruñako Elizbarrutia mugatzeko eskrituran, Oiartzungo bailara Iruñako eskumenean jarri zuen.

XII. mendea – Azken prospekzio arkeologikoetan (1995), parrokiaren errestiturazio-lanetan ari zirela, antzinako eliza erromanikoaren aztarnak azaldu ziren. Aztarnak XII. mendekoak dira.

1194-XII-13 – Celestino II.aren bulda, Oiartzun Baionako Apezpikutzan sartzen zue-na. “Vallem quae dicitur Oiarzu usque ad Sanctum Sebastianum” (Oiarzu bailara-tik Donostia arte).

1381 – Madrigalgo Gorteak emandako epaia da: “Lurra alokatzea hiribilduaren (Errenteria) eta bailararen (Oiartzun) arteko adostasunarekin egin zedila. Bailara-ko bizilagunek ez zuten epaia onartu “kasu hori ez zegokiolarako jurisdikzio zibila-ri, elizari baizik”.

1406 – San Esteban Lartaunek elizarako botere bat idatzi zen.

CRONOLOGÍA DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

Por considerar que puede resultar interesante hemos confeccionado, entresacando de diversos documentos, archivos y memorias, esta lista cronológica compuesta de efemérides, vicisitudes y hechos curiosos, como una aportación más al conocimiento del extenso y rico pasado de nuestra parroquia.

Respecto a los retablos, el «leit motiv» de este libro, éstos quedan excluidos de este lugar puesto que en las páginas que vienen a continuación se ofrece el estudio exhaustivo de cada uno de ellos y elaborado precisamente por quienes han sido sus propios restauradores.

.../1566 - Perteneció al Obispado de Bayona.

1566/1862 - Perteneció al Obispado de Pamplona.

1862/1950 - Perteneció al Obispado de Vitoria.

1950 /... - Pertenece al Obispado de San Sebastián.

1027.- El rey don Sancho Garcés «El Mayor», III de Navarra, en la escritura de demarcación de la diócesis de Pamplona, comprendió en la jurisdicción de ésta al Valle de Oyarzun.

Siglo XII.- En las recientes prospecciones arqueológicas (1995), durante su restauración, aparecieron los restos del primitivo templo románico, datándolos como del citado siglo.

13-XII-1194.- Bula del Papa Celestino II incluyéndola en el Obispado de Bayona: «Vallem quae dicitur Oiarzu usque ad Sanctum Sebastianum» (El valle que se llama Oiarzu hasta San Sebastián).

1381.- Dice una sentencia dada por la corte en Madrigal: «Que el arrendamiento de la misma se hiciese con el acuerdo de la Villa (Rentería) y el Valle (Oyarzun). Los hombres del Valle no lo consintieron alegando que «el caso no pertenecía a la jurisdicción civil sino a la eclesiástica».

1406.- Se extendió un poder dentro de la Iglesia de San Esteban de Lartaun.

- 1415-III-23 – Zin-eliza: probintziako prokuradore batzarkideen ordenantzak. 9. kapitulua: “delituren bat egin duten susmagarriek euren errugabetasuna garbitu nahi badute, eskatzaileak hala eskatuko balu, San Estebango Lartaunen aldarearen aurreko ebanjelio santuen aurrean zin egin dezala”
- 1453-VI-26 – Joan II.ak emandako Errege Zedula, Erreneriako jurisdikzioa bailarako salbuespena izan zedin. Zedula horren arabera, (1495-2-28ko Epai Betearazlea) bailarako gobernu municipal propioa zuen eta jurisdikzio zibilak eta krimina-lak Erreneriako hiribildutik kanpo funtzionatuko zuen.
- 1476-IV-... – Frantziatik etorri zen eraso batek hainbat kalte eta hildako eragin zituen Oiartzundik pasa zenean. Eraso honetan torredun eliza erre zuten eta dorrean 50 pertsona baino gehiago hil zituzten, defentsan ari zirela.
- XV. mendea – Udaletxearen adostasunarekin, parrokia luzeran handitzeko agindua eman zen.
- 1491 – Isabel erreginak parrokia berreraikitzeke 2.000 dukat eman zituen.
- 1509 – Erreneriatik gertu zegoen San Salvatore elizari (“Salvatore”), gaur egun desagertua (tenplarioen erdi aroko bizilekua ere izan zena) orduan San Salvatore Agirre edo Agerre deitzen zitzaion: azkeneko Gerra Karlistan kalteak izan zituen, lohitu egin zen eta bertan ezin izan ziren elizkizunak egin. Beraz, San Salvatore elizako harzurizko irudi zaharkituak parrokiara eramane ziren; santutegi honetara egiten den erromeria Igokunde egunean egiten zen eta Udal-korporazioa hara joaten zen urtero; “40 kredo” errezatzen ziren ermitari bueltak ematen zizkieten bitartean.
- 1513-III-15 – Leon X.aren bulda, San Estebango parrokiak Oiartzungotik bereizteko eskubidea bideratuz; eta Erreneriako Villanuevako Santa Maria parrokia, Erreneriako Villanuevako, Oreretako bailaratik.
- 1535-1-26 – Egun honetan idatzi zen “Oiartzungo Hiri Noble eta Leialeko Ordenantzak” testua (147 orri folioetan), Karlos V.ak Valladoliden adostua, 1566ko XIIa-ren 12an.
- 1561 – Baionako gotzainak “Madalenako” lazaretoa sortzeko baimena eman zuen, gaur egun Madalensoro pilotalekua dago bere lekuan.
- 1566-IV-10 – Felipe II.ak gogor egin zion eta lortu zuen Pio V.ak, Aitasantuak, parrokia Iruñako Elizbarrutiaren eskumenera pasatzea.
- 1569 – Sebastian Lartaun, Oiartzungo seme famatua, Cuscoko apezpiku egin zuten eta parrokia honetan bedeinkatu zuten, 1571ko abuztuaren 12an. Liman hil zen 1583ko maiatzaren 9an.
- 1584 – Dorre berria egitea Juan Sarobe, bailaran bizi zen hargin maisuaren esku utzi zen; trama Nikolas Lizarraga oiartzuarrak egin zuen. Biak hil ondoren, Pedro Zaldua kontratatu zen. Errematea eta amaiera ez ziren egin 1608 urte arte.

- 23-III-1415.— Iglesia juradera: en las ordenanzas de los procuradores junteros de la provincia, capítulo 9: «Los sospechosos de haber cometido algún delito tengan que purgar su inocencia, si el querellante lo solicitase, por medio de un juramento prestado sobre los santos evangelios delante del altar de San Esteban de Lartaun».
- 26-VI-1453.— Real cédula de exención del Valle de la jurisdicción de Rentería dada por don Juan III en virtud de la cual (Sentencia ejecutoria del 28-2-1495) comenzó el Valle a tener gobierno municipal propio y la jurisdicción civil y criminal con independencia de la Villa de Rentería.
- ...-IV-1476.—Una poderosa incursión procedente de Francia originó cuantiosos daños y víctimas a su paso por Oyarzun, quemando la iglesia con la torre en donde murieron hasta 50 hombres que se hicieron fuertes en ella.
- Siglo XV.— Consta que por acuerdo del ayuntamiento se ordenó comenzar con la ampliación del templo en el sentido de su alargamiento.
- 1491.— La reina Isabel donó 2.000 ducados para la reconstrucción del templo.
- 1509.— A la ermita de San Salvador («Salbatore»), próxima a Rentería y hoy desaparecida, y que parece ser fue también residencia medieval de los templarios, se le denominaba entonces San Salvador de Aguirre o Aguerre: en la última Guerra Carlista quedó malparada, profanada y sin que se pudieran celebrar oficios religiosos, por lo que se trasladaron a la parroquia sus antiquísimas efigies de alabastro; la romería a este santuario se celebraba el día de la Ascensión del Señor, acudiendo el ayuntamiento en corporación; se rezaban «40 credos» dando vueltas alrededor de la ermita.
- 15-III-1513.— Bula del Papa León X encauzando el derecho al desmembramiento de las parroquias de San Esteban, del lugar de Oyarzun; y la Santa María, de Villanueva de Rentería, del Valle de Orereta.
- 26-1-1535.— En este día se redactó el texto de las que serían «Ordenanzas del Noble y Leal Valle de Oyarzun (147 páginas en folio) que fueron acordadas por el emperador Carlos V, en Valladolid, el 12-XII-1566.
- 1561.— El Obispo de Bayona autorizó la fundación del lazareto de «la Magdalena», actualmente el frontón Madalensoro ocupa lo que fue su lugar.
- 10-IV-1566.— Felipe II presionó y consiguió del Papa Pío V que la parroquia pasase a pertenecer a la diócesis de Pamplona.
- 1569.— Don Sebastián de Lartaun, preclaro hijo de Oyarzun, fue nombrado Obispo de Cuzco y consagrado en esta parroquia el 12-VIII-1571; murió en Lima el 9-X-1583.
- 1584.— La construcción de la nueva torre se concertó con el maestro cantero Juan de Sarobe, vecino del Valle, aunque la trama fue realizada por el también oiartzuarra Nicolás de Lizarraga; muertos ambos se contrató a Pedro de Zaldua, el remate y finiquito se demoró hasta 1608.
- 1585.— Figuraba ya la ermita de Andrearriaga, hoy inexistente, en la casa de este nombre con la advocación de San Felipe y Santiago y, a veces, Santocristo de An-

- 1585 – Izen bereko etxean Andrearriaga ermita zegoen (gaur egun desagertua), San Feliperen eta Santiagoren tituluekin eta, batzuetan, Andrearriagako Santokristoren tituluekin. San Marko eta Igokunde egunetan prozesioak egiten ziren bertara, errogatiba nagusietan.
- 1585 – San Antongo basilika, lehen Sancti Spiritus ospitalea izana, parrokiaren parean egon zen eta kanpain-jolearen etxera aldatu zen lekuz, parrokiaren ondora, 1724an.
- 1590-IV-25- San Joan ospitalea: Juan Arbide oiartzuarrak bere jaioterrian ospitale bat eraikitzeke eta bere izena eramango zuen ongintzako obra egiteko bitartekoak jarri zituen Peruko Los Reyes herrian. Bailarako armen ezkutua eta fatxadako santuaren harearizko irudia Laincera tailagile menditar eta aita-semeen lanak dira. Baita Udaleko bi ezkutu handiak ere. Kaperako erretaularen egilea, berriz, Hieronimo Larrea izan zen.
- 1591- Urte hau baino lehen Santa Katalinako Kofradia bazegoen eta Sakramentu Santuaren Kofradia ere 1658 urte arte ba omen zegoen. Ondoren, San Isidroena, San Migelena eta Santiagorena zeuden. Parrokiako beste hainbat talde ondorenean eratu ziren: San Frantziskoren Hirugarren Ordena, Otoitzaren Apostolutza, Mariaren alabak, Luistarrak, Domina Mirakuluzkoaren Elkartea, Haurren Gurutzada Eukaristikoa.
- 1615- Felipe III.ak meza entzun zuen parrokian, azaroaren 9an.
- 1638- Luis XIII Frantziako erregea zela, frantziar soldadu-talde batek parrokiaren dorena erre zuen.
- 1640- Maria del Puerto da ezagutzen den lehen seroraren izena. Serorak 200 dukat eman zituen dotean lanpostu horretan hasteko. Diru hori Huizik egin zuen argazkia pagatzeko erabili zen. 1769ko errege ordenak kargu hori bertan behera utzi bazuen ere, Oiartzunen 1800 arte serorak izendatu ziren. Ondoren, seroren lana sakristauei eman zitzaion.
- 1652-VIII-25- Udalak baimena eman zion Sebastian Zuaznabar parrokoari apaizak sarrerako ate nagusiaren ondoan zeuden hilobietan lurpera zitezten. Hilobi horietako batean ikusi zuen Manuel Gabino Sein parroko dinamikoaren hilobiratzea, gogorazten zuen Manuel Lekuonak.
- 1652-1890- Denbora-tarte honetan dorrearen hiru kanpaiak eraikitzeari eta eraldatzeari ekin zitzaion.
- 1655- Lehengo sakristia txikiegia zela kontsideratu zuen kabildoak eta handiago bat egitea eskatu zuen. Baina sakristia handiagoa ez zen egin 1671 urte arte, beste lan batzuek lehentasun handiagoa zutelako.
- 1660- Parrokiko bobedak oso egoera txarrean zeuden, suteen ondorioz. Ondorioz, Kristobal Zumarrista eta Frantzisko Unbarrumbe hargin maisuei deitu zieten bobedak aztertzeke. Euren iritziz, bobedak erortzerik nahi ez bazen, egokiena lehen-

drearriaga, celebrándose procesiones el día de San Marcos con rogativas mayores, así como en la semana de la Ascensión.

1585.— Basílica de San Antón, antiguamente hospital de Sancti Spiritus; estuvo frente al templo parroquial, trasladándose a la casa del campanero, arrimada al templo, en 1724.

25-IV-1590.— Hospital de San Juan: Juan de Arbide, insigne oiartzuarra, otorgó en la ciudad de Los Reyes (Perú) los medios necesarios para construir en su pueblo natal un hospital con su capilla y altar, así como para la fundación de la obra pía que llevó su nombre; el escudo de armas del valle y la imagen en arenisca del santo de la fachada, son obra de los talladores montañeses Laincera, padre e hijo, así como los dos grandes escudos del ayuntamiento; en cuanto al autor del retablo que obra en la capilla fue Hierónimo de Larrea.

1591.— La cofradía de Santa Catalina ya existía en esta fecha, y la del Santísimo Sacramento hay noticia que alcanza a 1658; más tarde vendrían la de San Isidro en 1728 y San Miguel y Santiago. Otras organizaciones de la parroquia se formaron posteriormente: V.O. Tercera de San Francisco, Apostolado de la Oración, Hijas de María, Luises, Asociación de la Medalla Milagrosa, Cruzada Eucarística de los Niños («Gudaritxos»).

9-XI-1615.— El rey Felipe III oyó misa en la parroquia.

1638.— Siendo Luis XIII rey de Francia la torre fue quemada por tropas procedentes de dicho país.

1640.— María del Puerto, la primera serora de la que se tiene noticia, dio 200 ducados como dote para ocupar el puesto, los cuales se destinaron a sufragar los gastos del retablo que hizo Huici. Una Real Orden dictada en 1769 suprimió este cargo, si bien Oyarzun mantuvo la facultad de nombrar seroras hasta 1800; posteriormente los servicios de las seroras fueron encomendados a los sacristanes.

25-VIII-1652.— El ayuntamiento concedió permiso al párroco don Sebastián de Zuaznabar para que los sacerdotes pudieran ser enterrados en las sepulturas que se hallan a la entrada de la puerta principal; en una de ellas, recordaba don Manuel Leikuona, conoció el enterramiento del que fue dinámico párroco don Manuel Gabino Sein.

1652-1890.— Durante este tiempo se procedió a la sucesiva construcción y refundición de las tres campanas de la torre.

1655.— El cabildo consideró que la sacristía antigua era insuficiente, por lo que pidió hacer otra de más capacidad, demorándose sin embargo su construcción hasta 1671 por darse prioridad a otras obras.

1660.— Las bóvedas del templo se hallaban muy quebrantadas a consecuencia de los incendios habidos, por lo que se llamó a los maestros canteros Cristóbal de Zumarrista y Francisco de Umbarrumbe que las examinaron y dictaminaron que eran necesarias prontas reparaciones para evitar su caída, con grave riesgo para el resto del templo parroquial, por lo que el ayuntamiento acordó que el dinero recaudado para la nueva sacristía fuera destinado a la reparación de las bóvedas.

- bailehen konponketak egitea zen. Bobeda erortzeak parrokia guztian eragin zeza-
keenez, Udalak erabaki zuen sakristia berria egiteko bildutako dirua bobedak kon-
pontzeko izatea.
- 1674- Baliabide-faltan, itsasoz beste aldera bizi ziren oiartzuarrei idazteko erabaki
hartu zuten, berriro ere larriak ziren lan garrantzitsuak egiteko laguntza ekonomi-
koa eskatzeko.
- 1680-1736- Zuloaga, Agirre, Iriarte, Aldako eta beste hainbat familiak, egin zitzaien
eskaerari erantzunez, opari eta emariak bidali zituzten denbora-tarte honetan.
- 1692- Frantziska Olazabal andreak, Errenteriako bizilagunak, gaur egun San Esteban
egunean erakusten den piramide formako erlikia-ontzian dagoen San Esteban san-
tua oparitu zion parrokiari.
- 1692- Iruñako apezpikuak, Juan Handiak, bisitan zegoen batean debekatu egin zuen
aurrerantzean elizetan “Maiak” izendatzea, eskumikatzeko arriskuarekin. Dirudie-
nez, neskatile horiek ez zuten beharrezko duintasuna erakusten. Udala neskatilen
alde agertu zen eta agindua ezeztatzea eskatu zuen, baina aurreko autoa baieztatu
egin zen. Maiek euren jardunean jasotzen zuten dirua elizetako fondoetako ziren
eta Oiartzungo elizak ere bazuen gisa horretako fondoa. Bederatzi maia ibiltzen
ziren auzoetako plazetan pandereta jotzen.
- 1693- Beste tximista batek sute handia eragin zuen eta Antonio Audelak eraikitako
dorreko piramideak bota zituen.
- 1726-1738- Sebastian Lekunak eta Jose Zuaznabarrek erretaulez gain, koruko harlan-
dua, atrila eta sakristiako tiraderak ere egin zituzten.
- 1772-1776- Pietatearen kaperako harrobi-lanak egin ziren, atariko hilobian maila be-
rean jarri ziren eta lau oinekoak eliz-atarira ez sartzeko burdin-sarea ere jarri zen.
- 1776- Elizako eserlekuak egin ahal izateko Holandatik ekarri zen oholarengatik 2.750
erreal ordaindu ziren.
- 1792- Soldadu-talde bat erasora zetorrela zioen zurrumurrua entzunda, elizako zilar
guztia tiraderan sartu zen Donostiara eramateko eta bailarako artxiboko Goizue-
tara.
- 1793-1795- Konbentzioko gerrak iraun zuen bitartean, biderkatu egin ziren bailarako
biztanleei ematen zitzaizkien oharrak; meza nagusian pulpitutik aldarrikatzen zi-
tuzten eta “eliz-deiak” zuten izena.
- 1794-VIII-1- Goiz honetan, Frantziatik etorri zen soldadu-talde bat Elizaldera iritsi
zen eta elizan txikizio eta hilotz ugari eragin zituzten. Eliza elizkizunetarako itxita
gelditu zen hilabete askotan eta apaiz eta juntakide batzuk Baionara deportatu zi-
tuzten.
- 1795- Negu horretan kutsakorra zen gaixotasun baten epidemia sortu zen eta asko
izan ziren hildako herritarrak; 90 lagun hil ziren hiru astetan. Egun batzuetan bost
ehorzketa ere egin ohi ziren.

- 1674.— La escasez de recursos aconsejó escribir a los hijos del valle residentes allende los mares solicitándoles ayuda económica para acometer de nuevo obras importantes, necesarias y urgentes.
- 1680-1736.— Los Zuloaga, Aguirre, Iriarte, Aldaco y otros, haciéndose eco de las peticiones fueron enviando cuantiosos donativos y regalos durante el transcurso de este tiempo.
- 1692.— Doña Francisca de Olazabal, vecina de Rentería, donó a la parroquia la reliquia del santo (San Esteban) que hoy se guarda dentro del relicario piramidal que se exhibe en su festividad.
- 1692.— Hallándose de visita el obispo de Pamplona, don Juan Grande, prohibió bajo excomunión que en adelante se nombraran «Mayas», suponiendo que las doncellas no guardaban la debida honestidad, a lo cual el ayuntamiento salió defendiéndolas y pidiendo la revocación del mandato, pero el auto anterior fue confirmado. El dinero que recogían las mayas con sus actuaciones solía nutrir los fondos de las iglesias del país, y la parroquia de Oyarzun también contaba con ellas; solían ser nueve las que se distribuían en las plazas de los barrios tocando sus panderetas.
- 1693.— Otro rayo ocasionó un gran incendio, derribando las pirámides de la torre que fueron reconstruidas por Antonio de Audela.
- 1726-1738.— Sebastián de Lecuna y José de Zuaznabar, además de algunos retablos, también hicieron la sillería del coro, el facistol y la cajonería de la sacristía.
- 1772-1776.— Se procedió a la obra de cantería de la capilla de la Piedad, a la nueva nivelación de las sepulturas del atrio y a la colocación de las rejas de acceso al atrio para impedir el paso a los cuadrúpedos.
- 1776.— Se pagaron 2.750 reales por la tabla de Holanda para la construcción de los bancos de la iglesia.
- 1792.— Ante el rumor de una importante incursión de tropas se encajonó la plata de la iglesia para llevarla a San Sebastián y las numerías del archivo del valle a Goizueta.
- 1793-1795.— Durante la Guerra de la Convención se multiplicaron los avisos que solían darse a los vecinos del valle; se proclamaban desde el púlpito a la hora de la misa mayor y recibían el nombre de «Publicatas».
- 1-VIII-1794.— En la mañana de este día tropas venidas de Francia llegaron a Elizalde originando grandes destrozos y despojos en la iglesia, la cual quedó cerrada a todo culto durante meses, siendo deportados a Bayona varios sacerdotes y junteros.
- 1795.— Durante el invierno hubo una epidemia de enfermedad contagiosa de la que murió mucha gente; hasta 90 personas fallecieron en tres meses, habiendo días de cinco entierros.
- 3-VIII-1795.— San Esteban Protomartir, titular de la iglesia, fiesta patronal «Fin de la Guerra de la Convención», dicen que fue así como entró pregonando en la plaza un correo francés. La nueva era que en Basilea se había ajustado la paz el 22 de julio, firmándose el 4 de agosto.

- 1795-VIII-3- "Konbentzioen gerraren bukaera" aldarrikatuz sartu omen zen Frantzia-ko mezulari bat plazan. Aro berri honetan Basilean uztailaren 22an hitzartu zen bakea eta abuztuaren 4an sinatu zen.
- 1796- Bailaran bizi ziren bizilagunek biziki eskertu zieten Mexikon bizi ziren oiar-tzuarrei bidali zituzten apaingarriak, errezurako gauzak eta dirua, izan ziren kalte eta heriotzen ordainetan.
- 1796- "Plateria" kaletik (orain "Mendiburu") zimitoriora doan harmailaldiz egindako sarrera ireki zen, sarrera nagusiaren ondoan.
- 1796-VI- Manuel Retegik, Cadizen bizi zen herritarrak, 1.000 peso bidali zituen oroi-tidazki batekin parrokiari laguntzeko. Bailarako biztanleek zera erantzun zioten: gorde zezala dirua elizari egin behar zitzaion hurrengo lanerako, hau da, kanpoko hezetasunari aurre egiteko eta barneko hormetako harriei kolorezko kapa bat emateko.
- XVIII. mendea- Mende honen bukaeran Ostegun Santuko eta Ostiral Santuko prozesioak gauez egiten ziren, baina Iruñako apezpikuak debekatu egin zuen prozesioak gauez egitea, gehiegikeria asko egiten zirelako. Elizalden, bi prozesio horietaz gain, Corpus Christia, San Inazio, Jesusen Bihotza, San Estebango bi egunak, abuztuaren hirua eta abenduaren hogeita seia (santu "jatorra") ospatzen ziren handitasunez. Maiatzaren hiruan Urkabe mendira igotzen ziren prozesioan: letania abesten zuten eta meza entzuten zuten gurutzearen aurrean. Eguraldi txarra egiten zuenean, dorrera igotzen ziren eta bertatik zelaiak bedeinkatzen zituzten.
- Lehen esan dugun bezala, San Markoseko errogatiba nagusiak Andrearriaga ermitara egiten ziren; asteazkenean, berriz, San Salbatoreko ermitara.
- Iturriotzen, auzoko elizan entzuten zen meza Igokunde egunaren aurreko astelehe-nean eta asteartean Altzibarreko gurutzean.
- 1817- Altzibarren Arrosarioko Ama Birjinaren irudia zuen harrizko gurutzea jarri zen, Juan Jose Ustarizek egin, San Estebango maisu harginak egin.
- 1837- Arandaranen eta Sorondoren arteko lepoan dagoen Arandarango San Antonio-ren ermita prestatu zen. Oraindik badaude ermitaren arrastoak. Lehen Karlista Ger-rako baldintza bereziek iraun zuten bitartean, parrokiak funtzioa izan zuen.
- 1843- Manuel Urrutia kontratistak ospitalearen ondoko kanposantua egokitu zuenez, handik aurrera hildakoak ez zituzten elizaren atarian hilobiratu behar.
- 1845- Maiatzean tximista bat sartu zen parrokiari eta patrioiaren irudia erre, korua eta bobeda kaltetu eta Santokristo kaperako aldareak bota zituen. Gertakari honek tei-latuko eta nabeko hainbat konponketa ere eragin zituen, beraz, parrokiako elizki-zunak bertan behera utzi ziren. Bien bitartean, elizkizunak Udaletxeko saloian egi-ten ziren eta baita San Joan basilikan ere. (Izen hori ere eman izan zaio).
- 1845-1851- Kaltetua zegoen dorrea eraitsi zen. Ordezko dorrea egiteko bi egitasmo aurkeztu ziren eta Akademiak Pedro Nolasko probintziako arkitektoak egindakoa

-
- 1796.— El valle agradeció a los oiartzuarras residentes en México sus generosos envíos de ornamentos, objetos de culto y dinero para resarcirle de los despojos y destrozos sufridos.
- 1796.— Se abrió el acceso en escalinata desde la calle «Platería» (hoy de Mendiburu) al «zimitorio» de la iglesia, frente a la puerta principal.
- VI-1796.— Manuel Retegui, residente en Cádiz, remitió con un memorial 1.000 pesos para socorro de la parroquia, al que respondió el valle que guardara el caudal para ulterior empleo en dar a la iglesia un baño de color de piedra a las paredes interiores y en atajar la humedad de las exteriores.
- Siglo XVIII.— A finales del mismo las procesiones del Jueves y Viernes Santo se celebraban de noche, pero el obispo de Pamplona prohibió que fueran nocturnas a causa de los abusos que se cometían. En Elizalde, además de éstas, se celebraban solemnemente el Corpus Christi, San Ignacio, la fiesta del Sagrado Corazón y los dos días de San Esteban, el del 3 de Agosto y el del 26 de Diciembre, que es su santo «jatorra»; el 3 de Mayo se solía ascender a Urkabe en procesión cantando las letanías y celebrando misa ante la cruz y en caso de mal tiempo se subía a la torre desde donde se bendecían los campos.
- La procesión de rogativas mayores a San Marcos, como ya se ha dicho, solía dirigirse a la ermita de Andrearriaga; y el miércoles, a la de San Salvador.
- En Iturriotz se celebraba la misa en la cruz de dicho barrio el lunes precedente a la fiesta de la Ascensión; y el martes en la cruz de Altzibar.
- 1817.— En Altzibar se puso la cruz de piedra con la imagen de la Virgen del Rosario, obra de Juan José Ustariz, maestro escultor del lugar de San Esteban.
- 1837.— Se habilitó la ermita de San Antonio de Arandaran, sita en el collado entre Arandaran y Sorondo, en donde todavía afloran sus restos, y que sirvió como parroquia en las extraordinarias circunstancias de la Primera Guerra Carlista.
- 1843.— El contratista Manuel Urrutia habilitó el cementerio adjunto al hospital concluyendo así con los enterramientos en el atrio de la iglesia.
- 1845.— El mes de Mayo penetró en el templo un rayo quemando la efigie del patrón, dañó a la bóveda y el coro, derribando altares en la capilla del Santocristo. Este incidente dio también lugar a importantes reparaciones en el tejado e incluso en la nave, por lo que se suspendieron los actos religiosos en la parroquia, celebrándose en el salón de la casa consistorial y en la basílica de San Juan, que así se la distinguía también.
- 1845-1851.— Se desmontó la parte ruinoso de la torre, presentándose dos proyectos para su arreglo, aprobándose por la Real Academia el realizado por el arquitecto provincial don Pedro Nolasco, si bien con reformas. Las obras se remataron en 1851, añadiendo una habitación para el campanero. Cuando en la Guerra Carlista la guarnición de Rentería comenzó a cañonear el valle, se reforzó la pared Oeste con el petacho de mampostería que aún se observa en la parte exterior.
- 1853.— José Manuel Elizechea construyó la escalera de 15 gradas que da a la calle de San Juan.

onartu zuen, zenbait aldaketekin. Lanak 1851n bukatu ziren eta kanpai-jolearen-
tzat gela bat egin zuten. Lehen Gerra Karlistan soldadu-talde batek Errenteriatik
bailara kanoikatu zuenean mendebaldeko horma indartu zen, kanpoko aldean
oraindik ikusten den manposteria adabaki batekin.

- 1853- Jose Manuel Elizetxeak San Juan kalera ematen duen 15 harmailako eskailera
egin zuen.
- 1855- Epidemia kolerikoa zela eta, gobernadoreak beste kanposantua egokitzeko
agindua eman zuen eta Aranbidekoa behin-behineko kanposantua izan zen.
- 1861-VIII-7- Organoaren inaugurazio-eguna Oiartzunen. Jose Juan Santestebanek
egindako kudeaketei esker, Cavaile-Coll markako organoa Parisko San Sulpicio
parrokiatik ekarri zen Oiartzungo parrokiara. 18.500 liberako kostua izan zuen.
- 1874- Azken Gerrate Karlistan, soldadu karlisten egonlekua zen Ozenzio baserriaren
ondoko kapera egokitu zen, San Esteban parrokia militarrek hartua zegoelako.
- 1874- Bailaran bando liberalaren eskuetan egon zen bitartean, liberalen soldadu-tal-
deak Udaletxea ere hartu zuen. Karlistak, gertu zeudenez, tiroketa asko egoten zen
eta eliztarrek ezin izaten zuten elizara joan; zortzi hilabetetan izan genuen egoera
hori. Ondorioz, tarte honetan jaiotakoak Errenterian bataiatu zituzten eta hilda-
koak, berriz, inguruko kanposantuetan hilobiratu zituzten. Bailaran hilobiratuta-
koek ez zuten apaizaren laguntzarik izaten. Bi bandoetako baimena izaten zuten
hildakoa hilobiratzeko eta tarte horretan bi bandoetakoek bertan behera uzten zi-
tuzten ekintzak.
- 1882- Carlos Carboni organogilearekin Caillé-Coll markako organoaren urteroko
errepassoa eta alineamendua adostu ziren.
- 1885-1889- Urte hauetan parrokia osoko konponketa lanak biderkatu egin ziren: tei-
latua, kanpandorreko lurra, ateak, kanposantuko sarrera, koruko harlandua, eliza-
ko erretaulak eta hormak berreskuratzea, erlojua eta tximistorratza konpontzea,
hormetako pitzadurak konpontzea eta harlaunduz estaltzea eta untza eta larra ken-
du ondoren hormak kanpotik nahiz barrutik lantzea.
- 1887- Udalak eta Manuel Gabino bikarioak zera adostu zuten: San Anton ermitaren
ondoko bidea lekuz aldatzea parrokiaren lau aldeetan ataria izan ahal izateko.
Denbora-tarte honetan egin ziren Plateria aldera ematen duten harmailadiak. Gaur
egun ere hortxe daude.
- 1890-1920- Tarte luze honetan gauza sakratuak ordezkatu zituzten: arropak, kalizak,
argimutilak, kopoiak...
- 1894-VIII- Parrokiako atarian lauzak jartzeko, Zeferino Irigoien parrokiaren eskaera-
ri erantzunez, Udalak pilotan jokatzeko lauzak oparitu zizkion parrokiari. Ondo-
ren, elizaren aurrean zeuden etxetxoak bota ondoren, gaur egun parrokiaren sarre-
ran dauden eskailera zabalek inguratzen duten atari zabala eraiki zen.

-
- 1855.- Con motivo de la epidemia colérica el gobernador ordenó que se habilitase otro cementerio, abriéndose provisionalmente en Aranbide.
- 7-VIII-1861.- Fecha de su inauguración en Oyarzun: gracias a las gestiones realizadas por don José Juan Santesteban se trajo de la parroquia de San Sulpicio, de París, el órgano Cavaillé-Coll que tiene actualmente la parroquia y que vino a costar 18.500 francos.
- 1874.- En este tiempo, última Guerra Carlista, se habilitó una capilla próxima al caserío Ozenzio que fue frecuentada por las tropas carlistas al hallarse ocupada militarmente la parroquia de San Esteban.
- 1874.- Mientras el valle estuvo ocupado por el bando liberal, sus tropas se posesionaron también del ayuntamiento; y los carlistas, de posiciones inmediatas, de tal forma que se originaban tiroteos que imposibilitaban la asistencia de los fieles a la iglesia; y esta situación se mantuvo unos ocho meses, por lo que la mayoría de los nacidos en este tiempo fueron bautizados en Rentería; asimismo, los muertos eran enterrados en cementerios inmediatos y los que se enterraron en el valle lo hicieron sin asistencia de sacerdotes y con la autorización de los dos bandos que suspendían sus acciones mientras duraba el acto.
- 1882.- Se ajustó con el organero don Carlos Carboni, de la firma Cavaillé-Coll, la afinación y el repaso anual del órgano.
- 1885-1889.- Durante estos años se multiplicaron las obras de reparación en todo el conjunto: tejado, suelo del campanario, puertas, entrada del camposanto, sillería del coro, desempolvo de los retablos y paredes de la iglesia, arreglo del reloj y del pararrayos, así como reparaciones en las grietas de las paredes cubriéndolas con piedra sillar y labrándolas por dentro y fuera, librándolas de la yedra y zarzas.
- 1887.- El ayuntamiento y el vicario don Manuel Gabino Sein acordaron trasladar el camino de junto a la ermita de San Antón para que así quedase atrio en los cuatro costados del templo, momento en el que se hicieron las nuevas escalinatas en dirección a la calle Platería, como están actualmente.
- 1890-1920.- Durante este largo lapso se procedió a una importante reposición de ropajes, cálices, copones, candelabros y otros objetos sagrados.
- VIII-1894.- Para enlosar el atrio y a petición del párroco, don Ceferino Irigoyen, el ayuntamiento concedió una porción de losas del juego de la pelota, y tras derribar las casitas que estaban delante de la iglesia se construyó el espacioso atrio que le rodea con las amplias escaleras que dan acceso al templo parroquial.
- 1894.- El 7 de enero, a instancias del titular don Manuel Gabino Sein, se impuso el abono de las sillas a partir del 1 de agosto; esta «limosna de las sillas de la iglesia» también se hacía en otras iglesias, continuando en la nuestra hasta 1967; y por lo que se deduce del libro de cuentas fue una partida de ingresos de cierta importancia.
- 1902.- Se acordó conceder 250 pesetas a don Hipólito Azanza, prestigioso organista que fue de la parroquia durante más de 30 años, para alivio de gastos de su larga y penosa enfermedad.

- 1894- Urtarrilaren 7an, Manuel Gabino Sein titularraren aginduz honakoa erabaki zen: abuztuaren 1etik aurrera aulkiak ordaindu egin behar zirela. "Elizako aulkien limosna" beste elizetan ere biltzen zen eta 1967 arte biltzen jarraitu zuten. Kontuen liburuari begira bat emanda ikus daitekeenez, garrantzia handiko diru-sarrera ziren.
- 1902- Hipolito Azanza jaunari, hogeita hamar urte baino gehiagoz parrokiako organo-jole famatua izan zenari, 250 pezeta ematea adostu zen, gaixotasun luze eta tristea arintzeko.
- 1903-1905- Kanposantua itxi egin zuten txikiegia zelako eta egungo kanposantua egin zen. 15.000 ptako kostua izan zuen.
- 1907- Urte honetan lan asko errematatu ziren eta horien artean presbiterioko bi beirate handi, brontzezko bandak eta aldare nagusiko marmolezko eskaillerak egin ziren. Efemeridea ospatzeko ekitaldietan Gasteizko apezpikuak, Kadena Eletak, hartu zuen parte, eta baita Donostiako Orfeoia ere. Hildako fidelen eta ongileen aldeko ekitaldi nagusiak egin ziren, euren lobenei esker parrokiaren egindako lan garrantzitsuei eta garestiei aurre egin ahal izan zitzaielako.
- 1929-II-5- Maria Petra Lekuona Etxebestek testamentua egin zuen bere hondasun guztiak zaharrentzako egoitza bat egiteko bidera zitzaten. Hainbat gorabeheraren ondoren, Udalak eta testamentuaren ordezkariak bat eginez Ongintzako Batzarra sortu zen. Ongintzako Batzarra beharrezko zeuden zaharrak zaintzeko eta haurren nahiz nesken irakaskuntzarako eraikin bat egiteko lurrak erostez eta eraikina egiteaz arduratu zen. Era berean, San Joan ospitalea bezala, asiloa eta egoitza berria Karitatearen Ahizpa Mesedetakoaren esku geldituko zela adostu zen.
- 1936- Gerra zibila puri-purian zegoela, Errenteriatik bota zuten kainoi batek elizako horma gurutzatu eta Santokristo kaperaren barnealdea eraitsi zuen, gurutzearen atzean margotutako mihisea ere hondatuz. Konpondu zenean, berriro apaindu zen. Honbrados Oñativia arduratu zen horretaz.
- 1940-1947- Urteetan izandako matxuren ondorioz honako lanak egin behar izan ziren: iturgintzakoak, arozgintzakoak, pinturakoak, irudiak berritzea, teilak berritzea, sakristia finkatzea...
- 1955- Dirudienez, ekaineko arratsalde batean, elizako kanpai-hots latzen ordarak oiartzuarrei eta Donostiako suhiltzaileei sakristia zaharreko sua itzaltzera hurbiltzeko deia egin zien. Parrokia kandelen keaz bete zen eta sakristiako Kristoren mihisea laurdendu egin zen beroagatik. San Martinen erretaularen zati bat ere erre egin zen.
- 1968-1971- Urte horietan, teiltuan egindako lan garrantzitsu eta garestiez gain, organoa konpondu zen, banku berriak ekarri ziren, bozgorailuak eta airezko berogailuak jarri zituzten eta aldare nagusian berrikuntzak egin ziren.
- 1970-II-18- Roberto Agirrek, Errenteriako parrokoak, eta Jabier Lezetak, Oiartzungo parrokoak, Arraguan parrokia berri bat egiteko hitzarmena sinatu zuten.

- 1902.— Los frailes capuchinos expulsados de Bayona tomaron posesión de la casa Legarrea y en ella fundaron el convento de su orden; tuvieron muy buena acogida y ayudas, tanto por parte de la corporación como del vecindario.
- 1903-1905.— Se procedió a la clausura del cementerio por su insuficiencia, construyéndose el actual por importe de 15.000 pesetas.
- 1907.— Este año se dio remate a muchas obras y, entre ellas, se procedió a la construcción de las dos grandes vidrieras del presbiterio, las barandas de bronce y la escalera de mármol del altar mayor. En los actos para solemnizar la efemérides tomó parte el obispo de Vitoria, don Kadena Eleta, así como el Orfeón de San Sebastián; se celebraron actos solemnes por los fieles difuntos y bienhechores que con sus óbolos contribuyeron a la realización de las importantes y costosas obras llevadas a cabo.
- 18-IX-1910.— Siendo Pío XII papa; Cadena Eleta obispo de Vitoria; y Martín Erice vicario de Oyarzun, el superior de frailes de Fuenterrabía, padre Gumersindo de Estella, bendijo el viacrucis de «Urkabe», ante los sacerdotes de la parroquia, frailes de Legarre, el Ayuntamiento y el pueblo de Oyarzun en pleno.
- 5-II-1929.— D.^a María Petra Lekuona Echeveste otorgó testamento para que se invirtieran sus bienes en la construcción de un asilo para ancianos. Tras diversas vicisitudes intervino el ayuntamiento económicamente y asociándose con la representación testamentaria para constituir la Junta de Beneficencia encargada de la compra de los terrenos y de la construcción de un edificio destinado a la atención de ancianos necesitados, así como a la enseñanza de párvulos y niñas; también se acordó que el asilo y las escuelas fueran regidos por las H.H. Mercedarias de la Caridad, tal como venían haciéndolo en el Hospital San Juan.
- 1936.— En plena guerra civil una granada de las que se cañoneaban desde Rentería penetró a través del muro de la iglesia derribando el interior de la capilla del Santocristo, incluido el lienzo pintado tras el crucifijo; hechas las reparaciones se procedió a su decorado, interviniendo en él el artista Hombrados Oñativia.
- 1940-1947.— Se realizaron importantes obras de retejo, linternería, carpintería, pintura, reparación de imágenes y consolidación de la sacristía, tras las averías ocurridas en el transcurso de los años.
- 1955.— Parece ser que fue una tarde del mes de junio cuando los angustiosos repiques de las campanas de la iglesia tocando a rebato urgieron a los vecinos, así como a los bomberos de San Sebastián, a sofocar el incendio originado en la antigua sacristía; el humo producido por la quema de las velas inundó el templo y dejó cuarteado por el calor el lienzo del Cristo de la sacristía, así como quemada parte del retablo de San Martín.
- 1968-1971.— Durante estos años, además de importantes y costosas obras en el tejado, se arregló el órgano, se trajeron nuevos bancos, se procedió a la instalación de altavoces y calefacción por aire, así como a reformas en el altar mayor.
- 18-II-1970.— D. Roberto Aguirre, párroco de Rentería y D. Javier Leceta, párroco de Oyarzun, firman un convenio para la apertura de nueva parroquia (Salbatore) en Arragua.

1974-XI-8- Roberto Agirre jaunak, Oiartzungo parrokoak, Larburu anaiei lokal bat erosi zien Altzibarren kapera egiteko (Andreariaga).

1992- Ramon Aierza arkitektoak parrokiako Lanen Batzordera honako txostena aurkeztu zuen: "parrokiako teilatua Errehabilitatzeko eta Zaharberritzeko Egitasmoa". Lanak Guires S. A., enpresari esleitu zitzaizkion, 1992ko urriaren 26an.

1998-V-10- Engrazia Lekuona Aranburu oiartzuarra, gerra zibilean hil zen Bisitazio-ko Ahizpa Salestarren ordenakoa, beatifikatu zuten eguna.

Egia esan, batzuentzat zita gehiegi edo gutxiegi izango dira, baina parrokiari buruzko informazio gehiago nahi duenak liburu honen azken orrietan aurkituko du bibliografia zabala, asebetetzeko moduan.

ADOLFO LEIBAR AXPE

8-XI-1974.— D. Javier Leceta, párroco de Oyarzun, firma la escritura de compra de un local en Altzibar a los Hermanos Larburu para dedicarlo a capilla (Andrearriaga).

1992.— El arquitecto don Ramón Ayerza presentó a la Comisión de Obras de la parroquia el «Proyecto para la Restauración y Rehabilitación del tejado de la parroquia», cuya ejecución se adjudicó el 26-X-1992 a la empresa Guires, S.A.

10-V-1998.— Fecha de la beatificación de la oiartzuarra Engrazia Lekuona Aranburu, de la orden de las Salesas de la Visitación, víctima de la cruenta guerra civil.

Efectivamente, quizás sobren algunas citas y falten otras, pero quien desee adquirir un mayor conocimiento sobre nuestra parroquia, entre las últimas páginas de este libro dispone de una amplísima bibliografía que, sin duda, contribuirá a satisfacer su empeño.

ADOLFO LEIBAR AXPE

ESKERRAK

Gure eskerrik beroenak eman nahi dizkiegu liburu hau argitaratzea posible egin duten guztiei:

- Lau urte luze horietan egunero gogor lan egin duen errestarautzaile-taldeari: Ana Vitoriari, Pinar Mateyri, Garbiñe Erdociari, Sabin Sarasuari, Amaia Arrietari, Cristina Fernández Palomori, Amelia Estévezi, Elena Castellóri, Blanca del Valleri, Andrés Lópezzi, Pilar de la Sernari, Mari José Solanori eta Nere Echezárragari. Baita, oinarrien errestauratzaile-taldeari eta Xabier Martiarena zuzendariari ere, zuraren interbentzioan hain laguntza ona emateagatik eta baita bere laguntzaileei ere: Arantza Etxaberi, Javi Díazi eta Ivón Letamendiari.
- Parrokiako lanen batzordeari denbora honetan hainbat arazoren aurrean harreman zuzena izan dugulako eta elkertasunean hainbat erabaki hartu ditugulako. Berezi-ki, Adolfo Leibarri, orain aurkezten dugun argitarapen hau bere adoreari eta iraunkortasunari esker argitaratu delako. José M. Sanzberrori, beti ondo antolatua eta positiboa agertu delako. José Luis Nuñezi, beti gauza guztiez kezkatuta eta edozein gauzatarako laguntza eskaintzen duenari. Parroko jaunari, bere ekarpen ugariegatik eta bere borondate onagatik.
- Mertzexeri, serorari, eta garbiketako taldetxoari, urte hauetako gorabeherak ederki jasan dituen taldea.
- Ana Vitoriari, bibliografia zehatz-mehatz aztertzeagatik eta polikromiako marrazki zoragarriak egiteagatik.
- Sabin Sarasuari, bere laguntza polifazetikoagatik eta arazoen aurrean beti jarrera ona izateagatik.
- Imanol Mantiñani, neurketa zehatzak eta plano zoragarriak egiteagatik.
- Iñigo Salaberriari, irudiak eraldatzen laboratorioan pasa duen denboragatik.
- Pedro Etxeberria Goñi irakasleari, ezeren truke, hainbeste aholku emateagatik.
- Ramón Salaberriari, gure dokumentalista mexikarrari, Mundu berrian zeuden oiar-tzuarrei eta Jose Pelaezi buruzko nahi adina informazio baliagarria bidali digulako eta baita bere mezulariei ere: Karmen Lizarazuri eta Jotxiri.

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible la publicación de este libro:

- Al equipo de restauradores que ha trabajado cotidiana y laboriosamente durante estos largos cuatro años en la recuperación de los retablos de la parroquia: Ana Vitoria, Pinar Matey, Garbiñe Erdocia, Sabin Sarasua, Amaia Arrieta, Cristina Fernández Palomo, Amelia Estévez, Elena Castelló, Blanca del Valle, Andrés López, Pilar de la Serna, Mari José Solano y Nere Echezárraga. Y al grupo de restauración de soportes, dirigido por Xabier Martiarena Sarasola, que tan preciosa ayuda nos presta en la intervención sobre madera, y sus colaboradores, Arantza Etxabe, Javi Díaz e Ivón Letamendi.
- A la comisión de obras de la parroquia, que ha permitido y favorecido un estrecho contacto durante este tiempo y la toma de decisiones conjuntas sobre numerosas cuestiones. Y en especial a Adolfo Leibar, que con su tesón y constancia ha impulsado la publicación que presentamos. Y a José M^a Sanzberro, siempre organizado y positivo. Y al difunto José Luis Nuñez, constantemente interesado por todo y prestando su ayuda incondicional. Y al señor párroco, por su aportaciones y su buena voluntad.
- A Mertxe, la serora, y a la brigadilla de limpieza, que han soportado estoicamente el desbarajuste inevitable de estos años
- A Ana Vitoria, por su meticulosidad y paciencia en la revisión de la bibliografía y sus magníficos dibujos de policromía.
- A Sabin Sarasua, por su ayuda polifacética y su buena disposición ante las eventualidades.
- A Imanol Mantiñán, por la minuciosidad de sus mediciones y sus planos maravillosos.
- A Iñigo Salaberría, por el tiempo que nos ha dedicado en la transformación de imágenes en su laboratorio.
- Al profesor Pedro Echeverría Goñi, que tantos preciosos consejos nos ha brindado desinteresadamente.

-
- Ignacio Oñativari, ikonografiarako utzitako dokumentazioagatik.
 - Pedro Layanti, bere azkartasunari, umoreari eta eraginkortasunari esker testu hau modu ulergarriagoan argitaratzea ahalbidetu duelako.
 - Georgina Peñari eta Jose Jabier Fernandezi, euskarazko itzulpena pazientziaz gainbegiratu dutelako.
 - Eta, noski, baita Oiartzungo Udalari ere: bere esfortzuari esker, maila eta garrantzia honetako lan bat egiteko beharrezkoak izan diren bitarteko guztiak jarri dituelako. Hau da, gaur egungo hiribilduaren ondoreaz gain, antzinako gure arbasoek gogoz eta diruz lagunduta sortu ziren erretaula eder batzuen aldeko esfortzua egi-teagatik.
 - Eta Udalari, argitarapen hau bideratu duelako eta, bereziki, Joxeani.
Eta baita, hilabetetako lan honetan lagundu diguten eta gure asmoa ulertu duten guztiei ere.

-
- A Ramón Salaberría, nuestro documentalista mejicano que nos ha inundado con todo tipo de información valiosa sobre los oiartzuarras en el Nuevo mundo y sobre José de Páez, y a sus correos, Carmen Lizarazu y Jotxi.
 - A Ignacio Oñativia, por la documentación aportada en iconografía.
 - A Pedro Layant, que con su humor, rapidez y eficacia características ha permitido que este texto salga a la luz un poco más legible.
 - A Georgina Peña y a José Javier Fernández, que han supervisado pacientemente la traducción en euskera.
 - Y evidentemente al pueblo de Oiartzun: al de ahora que con su esfuerzo ha permitido que un proyecto de esta envergadura se realice y ha aportado los medios necesarios para la recuperación del patrimonio de su villa; y al de antes, a sus ancestros, que empeñaron su devoción y sus fondos en la erección de unos retablos tan bellos.
 - Y al Ayuntamiento, que ha impulsado la publicación, y a Joxean en particular.

Y a todos aquellos que de manera desinteresada nos han acompañado y comprendido durante estos meses de trabajo.

AURKEZPENA

1997. urtean Oiartzungo San Esteban Parrokiako Lanen Batzordeak eliza horretako erretaula nagusia zaharberritzea esleitu zigula adierazi ziguten. Ilusioz beterik, erronka handi bati egin genion aurre: artelan konplexu eta interesgarri bati eskainitako urtebeteko lana. Ez genuen, orduan, pentsatu parrokiarekin izango genuen harremana luzatu egingo zela alboko erretaulen interbentzioarekin, eta ezta bi aldeontzat hain emankorra eta ederra izango zenik ere.

Lanen Batzordearekin harreman estua izan dugu lana hau egiteko eta esfortzu ase-betea izan da ondorioa. Jatorrizko egoera berreskuratu beharrean, agian lortezina den ameskeria, erretaulak batasun estetikoa berreskuratu dute eta Oiartzungo elizaren itxura, ederra eta kalitate handikoa, berritu da. Beraz, artearen jarraitzaileek eta mai-taleek badute non gozatua.

Urte horietan informazio-kopuru handia jaso dugu, zaharberritzeko beharrezkoa dena eta artikuluak egiteko eta txostenak idazteko ere erabili dena. Oraingoan aurkezten dugun argitarapenak egindako lanaren alderdi teknikoan laburpena izan nahi du. Artearen historiako hainbat artxibotako dokumentazioarekin eta hausnarketarekin zabaldutako informazioa, erretaula bera eta egin diren prozesuak ulertzeko mar-ko egokia.

Guztiaren ondoren, esateko gelditzen zaigun gauza bakarra honakoa da: orri hauen bidez Oiartzungo ondarearen aberastasuna ezagunagoa izan dadila eta San Estebango Parrokiako erretauleri erreparatu ondoren, jakin-mina duen edonork erretau- len historian eta errealitatean sakontzeko aukera izan dezala.

PRESENTACIÓN

Cuando en 1997 la Comisión de Obras de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun nos comunicó la adjudicación de la restauración del retablo mayor de esa iglesia, nos enfrentamos, ilusionados, a un gran reto: un año de trabajo dedicado a una gran obra de arte, compleja e interesante. No imaginábamos en aquel momento que la relación con la parroquia se prolongaría, con la intervención sobre los retablos laterales, y sería tan grata y fructífera para ambas partes.

La labor que hemos desarrollado, en estrecha colaboración con la Comisión de Obras, ha supuesto un esfuerzo altamente satisfactorio. Los retablos han ido recobrando, no su estado original, quimera inalcanzable, pero sí una unidad estética que renueva la estampa, de gran belleza y no menor calidad, de la iglesia de Oiartzun, para disfrute de fieles y amantes del arte.

Durante estos años hemos ido recogiendo un importante volumen de información, preciso para la restauración, que ha sido utilizado también para la redacción de informes y la confección de artículos. La publicación que presentamos ahora pretende ser un resumen de los aspectos técnicos de la labor desarrollada, muy ampliado con documentación procedente de diferentes archivos y reflexiones sobre la historia del arte que dan un marco adecuado para entender el retablo y los procesos que en él se han ido realizando.

Sólo nos queda desear que con estas páginas el rico patrimonio oiartzuarra sea más conocido y que quien sienta su curiosidad despertada por la contemplación de esas obras de arte que son los retablos de la Parroquia de San Esteban, pueda profundizar en su historia y su realidad.

SARRERA

Gipuzkoako lurralde historikoko ipar-ekialdean dagoen herria da Oiartzun (1. ir.): Donostia hiriburutik 11 kmra, Madriletik Frantziarako antzinako Errege-bidean. Zabalera, Gipuzkoako herri handienetakoa da, ia 60 km² ditu. Antzinako bide honen baitan lekutzen da Oiartzungo hirigunea eta bost auzo ditu: Altzibar, Karrika, Iturriotz, Ergoien eta Ugaldetxo, Oiartzun ibaiaren ibarrean.

Serapio Mugikaren hitzetan, antzina Oiartzungo bailararen garrantzia eta zabalera hain ziren handiak, Bidasoa eta Urumea ibaien arteko lur guztiak Oiartzungo eskumenean egongo zirela, ziur asko¹. Baina, erdi arotik aurrera garrantzia galduz joan zen, 1320 urtean Errenteriako hiribildua sortu eta bailara guztia bere menpe geratu zen arte. Aldaketa horren ondorioz, hainbat istilu sortu ziren lurraldetasunagatik eta la-reen eta bestelakoen eskubideengatik. 1453tik aurrera, Oiartzunek, berriz ere, kontzeju propioa izan zuen.

Oiartzun Santiagora joateko erromesek erabiltzen zuten bidean dago. Irundik sartu eta bidea bitan banatzen da: oinezkoentzako bidea (Lezo alde-
ra) eta kostaldeko ibilbidea (Oiartzun-
dik Astigarragara).

Historian izan duen garrantziagatik, Oiartzunek historiaurrean hasten den ondare historiko-artistiko handia du: paleolitikoko habitataren aztarnak (Dorreko koba) eta Metal aroko hilobi-monumentuak (cronlechak eta trikuharria). Erromatar garaikoak



1. Gipuzkoako mapa.
Mapa de Gipuzkoa.

1. Múgica S.: Geografía General del País Vasco-Navarro, Provincia de Guipúzcoa. Bartzelona, 1918, 791 or.

INTRODUCCIÓN

Oiartzun es una población situada en el nordeste del territorio histórico de Gipuzkoa (fig. 1), a 11 km. de la capital, Donostia-San Sebastián, en el antiguo Camino real de Madrid a Francia. Su extensión es de las mayores de Gipuzkoa, casi 60 km². El casco fundamental de la población se ubica en torno a esta antigua ruta, completándose el pueblo con cinco barrios: Altzibar, Karrika, Iturriotz, Ergoien y Ugaldetxo, en la zona de la vega del río Oiartzun.

Según Serapio Múgica, la extensión e importancia del valle de Oyarzun en tiempos pasados eran tales, que es probable que formase parte de su jurisdicción todo el término comprendido entre los ríos Bidasoa y Urumea¹. Sin embargo, su consideración fue mermando a lo largo de la Edad Media hasta que en 1320 se fundó la villa de Errenteria y el valle pasó a depender de su autoridad. Esta circunstancia supuso la existencia de numerosos litigios tanto de territorialidad como de derechos sobre pastos y otros asuntos. Oiartzun volverá a tener su propio concejo en 1453.

La villa se encuentra en una de las rutas que conducían a los peregrinos a Santiago, senda que, entrando por Irún, se bifurcaba en el camino de peatones (hacia Lezo) y la ruta de la costa (de camino a Astigarraga).

Fruto de su entidad a lo largo de la historia, Oiartzun cuenta con un importante patrimonio histórico-artístico que comienza ya en la prehistoria, con restos de hábitat paleolítico (cueva de la Torre) y monumentos funerarios de la Edad de los Metales (cromlechs y dolmen). Las galerías de mina de Arditurri y Zonzorroitz y la estela de Andrearriaga datan de época romana mientras que la fortaleza de Beloaga (los restos actuales son de las guerras carlistas) en Arkale, la casa torre de Iturriotz y las modificadas de Garaño y Oiarbide, son medievales. Entre los ejemplos del Renacimiento podríamos citar la Basílica de San Juan Bautista –antiguo hospital de la villa-, con retablo de Jerónimo de Larrea, discípulo de Anchieta y los caseríos de Agerre, Aranburu, Aldako, Sein y Arraskue entre otros. Del Barroco destacan palacios como el de Ibagain, Urdiñola y la casa consistorial así como el caserío de Peruene y elementos

1. Múgica, S.: Geografía General del País Vasco-Navarro, Provincia de Guipúzcoa, Barcelona, 1918, p. 791.

dira Arditurriko eta Zonzorroitzeko meategietako galeriak eta Andrearriagako hilarria. Erdi arokoak dira Arkaleko Beloaga gotorlekua (egungo aztarnak karlista gerratekoak dira), Iturriotzeko dorretxea eta Garañoko eta Oiarbideko dorretxe eraldatuak. Errenazimenduko artean: San Joan Bataiatzailea Basilika –hiribilduko antzinako ospitalea–, Jeronimo Larrearen erretaularekin (Antxietaren ikaslea) eta Agerre, Aranburu, Aldako, Sein eta Arraskue baserriak nabarmendu behar dira, besteak beste. Barroko garaikoak dira Ibargaingo eta Urdiñolako jauregia, Udaletxea eta Peruene baserria eta industriako elementuak: Olaberriako burdinola, esate baterako.² Eta azkenik, garaikideak dira Luis Peña Gantxegi arkitektoak egindako zenbait lan: Arbideko etxebizitzak, Haurtzaro ikastola eta kanposantuko hilobi-monumentua³.

Monumentu-sorta horien artean dago San Esteban Parrokia (2. ir.). Antzina sortua izan arren⁴, egungo eraikina frantsesak 1476 urtean Oartzunen sartu zirenean hasi ziren eraikitzen⁵. Dorrea, ordea, ez ziren eraikitzen hasi 1584 urte arte. Diseinua Nikolas Lizarragak egin zuen, bailaran bizi zen Juan Sarobe hargin maisuak lagunduta. Juan Sarobe hil ondoren, Pedro Zaldua izan zen lanen arduraduna. 1608. urtean errematatuko dira lanak, baina bitarte horretan makina bat konponketa egingo da.

Parrokia eraikitzeke egin ziren lanen gaineko informazio zabalena XVII. mendeko bigarren erdikoa da, garai horretan konponketa asko egin baitziren, 1638ko sutearen ondorioz parrokia oso egoera txarrean zegoelako. Garai horretan eraiki zen sakristia ere (1671).

XVIII. mendeko lehen laurdenean zenbait lan egingo dira dorrearen beheko aldean, bertan Santokristoa jartzeko. 1845ean, tximista batek harrapatuko du eliza eta alderdi horren segurtasun-ezaz ohartuko dira. Probintziako arkitektoak dorre berri bat diseinatuko du. San Fernandoko Errege Akademiak egitasmoa onartuko du, baina ez da gauzatuko.

Orain, parrokiak saloiko oina du, gurutzeriako bobedak dituen estalitako nabe bakar batekin, gutxi-gorabehera 45 x 15 neurriekin.

Parrokian gehien nabarmentzen diren gauzen artean, zur polikromatuan egindako erretaula-sorta dago. Barrokoko aldi guztietako estiloak ditu: erretaula nagusia trantsizioko erromanista estilokoa da eta San Nikolaseko erretaula, berriz, rococo estilokoa.

Argitalpen honen helburua ondare higigarrien aberastasunaren ikuspegia eskaintzea da, batetik artxiboetako dokumentuen bidez eta, bestetik, parrokia errestitatu zenean egindako azterketen eta ikerketen bidez.

2. Urteaga, M^a M.: *Gufa Histórico Monumental de Guipúzca*. Donostia, 1992.

3. Peña, R. eta Sangalli, M.: *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994*. EHU arg. Donostia, 1994.

4. Lecuonak noizbait egon behar izan zuen eraikin bisigotiko batez hitz egiten du. Lecuona M.: *Del Oyarzun Antiguo*. Donostia, 1959, 54 or.

5. Manuel Lecuonak Esteban Garibayk *Compendio Historial* liburuan aipatzen dituen frantsesen erasoei buruzko erreferentziak biltzen ditu. Lecuona, M.: *op cit*, Donostia, 1959, 260 or.

industriales como la Ferrería de Olaberria². Y finalmente, son de época contemporánea diversos conjuntos realizados por el arquitecto Luis Peña Ganchegui, como las viviendas Arbide, la ikastola Hautzaro y el monumento funerario del Cementerio³.



2. Parrokiaren kokapena.

Localización de la iglesia parroquial.

En este interesante paisaje monumental se inscribe la Iglesia Parroquial de San Esteban (fig. 2). Aunque de origen antiguo⁴, el actual edificio empieza a construirse tras la incursión francesa de 1476⁵. Sin embargo, la torre no comenzará a edificarse hasta 1584, con traza de Nicolás Lizarraga y colaboración del maestro cantero Juan de Sarobe, vecino del valle. A la muerte de aquél continuará las obras Pedro de Zaldúa, que serán rematadas en 1608; a lo largo del tiempo, la torre será objeto de varias reparaciones.

La documentación más extensa en cuanto a trabajos de edificación del templo parroquial data de la segunda mitad del siglo XVII, época en la que se acometen importantes reparaciones, debidas al mal estado en que quedó la iglesia tras el incendio de 1638; en este periodo se construyó, también, la sacristía (1671).

En el primer tercio del XVIII se realizarán diversas obras en la sección inferior de la torre para instalar la capilla del Santo Cristo y en 1845, con motivo de la caída de un rayo, se pondrá en evidencia la falta de seguridad de esta zona. El arquitecto provincial diseñará una nueva torre que será aprobada por la Real Academia de San Fernando, pero que no se llevará a cabo.

Actualmente, el templo es de planta salón, con una única nave cubierta por bóvedas de crucería, con unas dimensiones de 45 x 15 metros aproximadamente.

Dentro de la Iglesia, destaca el conjunto de retablos en madera policromada, cuyos estilos abarcan todos los periodos del Barroco, desde el retablo mayor, romanista de transición, hasta el de San Nicolás, rococó.

2. Urteaga, M^a M.: Guía Histórico Monumental de Guipúzca. Donostia-San Sebastián, 1992.

3. Peña, R. y Sangalli, M.: Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994. Ed. U.P.V. Donostia- San Sebastián, 1994.

4. Lekuona habla de un edificio visigótico que alguna vez hubo de existir. Lekuona M.: Del Oyarzun Antiguo. Donostia-San Sebastián, 1959, p. 54.

5. Manuel de Lekuona recoge las referencias sobre incursiones francesas que cita Esteban de Garibay en su Compendio Historial. Lekuona, M.: op. cit., Donostia-San Sebastián 1959, p. 260.

Hori lortzeko, lan hau bost puntutan banatuko dugu: lehen puntuan erretaulak egin ziren garaiko Oiartzun herriaren ikuspegi orokorra azalduko dugu, hau da, XVII eta XVIII mendeak. Ondoren, liturgiako altzarien eraikuntza orokorrean eta, zehazkiago, San Esteban Parrokiaren estiloen garapenean oinarrituko gara. Arteko nahiz historia-ko lanen eta ikonografiaren deskripzioa egin ondoren, erretaulen polikromiari eta oinarriari buruzko erreferentzia teknikoak aztertuko ditugu eta, baita, duela gutxi egin-dako errestituzioan esku hartzeko eta kontserbatzeko arazo bereziak ere.

I. Kapituluak

OIARTZUN XVII. ETA XVIII. MENDEETAN

La intención de esta publicación es la de ofrecer una panorámica de este rico patrimonio mueble, tanto a través de documentación de archivo como de los estudios y análisis llevados a cabo durante la restauración de la parroquia.

Para ello dividiremos este trabajo en cinco puntos. En el primero trataremos de ofrecer una visión global de Oiartzun en el periodo en que se construyeron los retablos, es decir, siglos XVII y XVIII. Seguidamente nos centraremos en la construcción general de estos muebles litúrgicos y en la evolución estilística de los de la Parroquia de San Esteban en particular. Tras una descripción iconográfica, artística e histórica de los mismos acabaremos este análisis con referencias técnicas sobre el soporte y policromía de los retablos, así como la problemática particular de conservación y la intervención de restauración realizada recientemente.

I. Kapituluua: OIARTZUN XVII. ETA XVIII. MENDEETAN

Mende berria Oiarzun hirian a. lehen erdian...
1714 eta 1715 urteetan...
1714 eta 1715 urteetan...

1714 eta 1715 urteetan...
1714 eta 1715 urteetan...
1714 eta 1715 urteetan...

1714 eta 1715 urteetan...
1714 eta 1715 urteetan...
1714 eta 1715 urteetan...

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...

La intención de esta publicación es la de ofrecer una panorámica del estado más actualizado posible, tanto a través de la documentación de archivo como de los cuadros y análisis llevados a cabo durante la redacción de la parroquia.

Para ello dividiremos este trabajo en cinco partes. En el primero trataremos de ofrecer una visión global de Oizartzun en el periodo en que se construyeron las retablos, es decir, siglos XVII y XVIII. Seguidamente nos ocuparemos de la configuración general de estos retablos tallados y en la medida de lo posible de los de la Parroquia de San Lorenzo en particular. Tras una descripción iconográfica, artística e histórica de los mismos seguiremos este análisis con un estudio detallado sobre el soporte y policromía de los retablos, así como la problemática particular de conservación y la intervención de restauración realizada recientemente.

Capítulo I: OIZARTZUN EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

HERRIA

Gipuzkoako lurralde historikoko ipar-ekialdean dagoen herria da Oiartzun. Aiako Harria eta Jaizkibel mendien arteko sakonune batean dago eta 56,34 km² ko eskualde naturala da. Izen bereko ibaiaren arroa da bailara. Bide motzeko eta aldapa handiko ibaia da. Mugan dagoenez eta Frantziarekin eta Nafarroarekin mugakide denez, historian zehar hainbat eraso izan ditu. Ondorioz, herria behin baino gehiagotan suntsitu izan dute eta baita mugakide diren lurrak ere. XVII. eta XVIII. mendeetan hiribildua besteren menpe egon zen bitan: 1638. urtean bailarako bizilagunek Hondarribiari eskaini zioten laguntzagatik mendekua hartzeko, frantsesek eliza eta 247 etxe erre zituzten eta baita uzta eta alorrak desegin ere. Pirinioetako bakearen ondoren, lasaitasun-garai luzea izan zuen bailarak 1794 arte. 1794an Konbentzioko frantsesak sartu ziren Oiartzunen eta bertan egon ziren Basileako bakea lortu arte¹.

Mende horietan Oiartzungo biztanleak bailaran sakabanatuta bizi ziren: Oiartzunek adina biztanle zuten beste herrietako biztanleak ez ziren hain sakabanatuta bizi: Azkoitian, Elgoibarren edo auzoko herrietan, Hernanin, Irunen eta Hondarribian². Dena den, bi auzo nagusi zeuden: bat nagusia, Elizalde, eta bestea txikiagoa.

Floridablancaren erroldaren arabera (1787), Oiartzunek XVIII. mendearen bukaeran 3.341 biztanle zituen eta lurralde historikoko herririk garrantzitsuena zen, kopurari dagokionez, lehen aipatutako Irun, Hernani eta Hondarribia herrien aurretik. Bi mende horietan Oiartzungo hazkunde demografikoa neurrikoa izan zen³, baina gorabehera handiak izan zituen, lehen aipatutako gerrate-arazoen, gaixotasunak, burdinolatako arloaren krisiak eta uzta txarrek eraginda. Herritar asko halabeharrez hiltzeaz gain, askok Ameriketara emigratu behar izan zuten.

Bailarako bizilagunek, batez ere, nekazaritzako arloan egiten zuten lan (%62)⁴, baina arlo hori, Gipuzkoa guztian bezala, defizitarioa zen, argi eta garbi. Beraz, garai honetan derrigorrezkoa zen osagarri izango zen jarduera ekonomiko bat izatea: arlo siderometalurgikoari esker, nekazaritzako produktuak inportatzen eta, aldi berean, biztanleriaren kopurua mantentzen da. Sistema horrek, kanpoko merkataritzarekin harreman estua duenak, krisialdiak sor ditzake, XVI. mendean hasi eta hurrengo

1. Garai honi buruz Oiartzungo Konbentzioko Gerrateari buruzko kapitulua ikusi. Lecuona, M.: op. cit. 1959, Donostia, 121-209 orr.

2. Piquero, S.: Demografía guipuzcoana en el Antiguo Régimen. Bilbo, 1991, 97. or.

3. Piquero, S.: Ibidem, 197. or.

4. Piquero, S.: Ibidem, 97. or.

LA POBLACIÓN

La villa de Oiartzun, ubicada en el extremo nordeste del territorio histórico de Gipuzkoa, es una comarca natural de 56,34 km² asentada en una gran depresión entre Aiako Harria y el monte Jaizkibel. Este valle sirve de cuenca al río del mismo nombre, de curso corto y gran pendiente. Su emplazamiento fronterizo, colindante con Francia y Navarra, supuso frecuentes invasiones y ataques a lo largo de la historia, que causaron la destrucción de parte de la villa y campos aledaños. Así, durante los siglos XVII y XVIII la villa será ocupada en dos ocasiones: en 1638 en venganza por la ayuda que prestaron los habitantes del valle a la ciudad de Hondarribia, los franceses quemaron la Iglesia, 247 casas y destruyeron cosechas y sembrados; tras la paz de los Pirineos, el valle disfrutará de un largo periodo de calma que concluirá en 1794 con la invasión de los ejércitos franceses de la Convención, que permanecieron hasta la paz de Basilea ¹.

Durante estos siglos, la población de Oiartzun vivía diseminada en el extenso territorio del valle, dispersión superior a la de otras localidades similares en número de habitantes, como podían ser Azkoitia o Elgoibar, o villas vecinas como Hernani, Irún y Hondarribia². No obstante existía un barrio principal, Elizalde y otros de menor entidad.

Según el censo de Floridablanca (1787) Oiartzun contaba a finales del siglo XVIII con 3.341 habitantes, siendo una de las poblaciones más importantes en cuanto a número de todo el territorio histórico, por delante de las ya citadas Irún, Hernani y Hondarribia. Durante estos dos siglos el crecimiento demográfico fue moderado³, con periodos de gran inestabilidad causados por los problemas bélicos antes mencionados, enfermedades, crisis del sector de las ferrerías y malas cosechas. A la mortandad inevitable se añadirá la emigración a América de un gran número de personas.

Los ciudadanos del valle estaban dedicados, básicamente, a actividades agrarias (62%)⁴, si bien este sector, como en el conjunto de Gipuzkoa, resultaba claramente deficitario. De manera que era indispensable una actividad económica complementa-

1. Sobre este periodo ver el capítulo sobre la Guerra de la Convención en Oiartzun. Lecuona, M.: op. cit., 1959, Donostia-San Sebastián, pp.121-209.

2. Piquero, S.: Demografía guipuzcoana en el Antiguo Régimen. Bilbao, 1991, p. 97.

3. Piquero, S.: Ibidem, p. 197.

4. Piquero, S.: Ibidem, p. 97.

mende arte iraungo duen krisia bezalaxe. Suediako siderurgia iristearekin batera⁵, fenomeno ekonomiko horrek kalte egingo dio bailarari 1620. urtetik aurrera eta aldaketa migratorio handiak sortuko ditu.⁶

BAILARAKO NEKAZARITZA ETA ABELTZAINITZA

Oiartzun iparraldean egoteak eta hezetasun handiko lurak izateak nekazaritzako ekoizpena zehazten du. Izan ere, Euskal Herriko alderdi kontinentalean aleak ziren nagusi, baina Oiartzun, kostako herrialdeetan bezala, defizitarioa zen eta aleak inportatu egin behar izaten zituen Nafarroatik edo Lapurditik. Ignazio Urdinola oiartzuarak Villafuerte kondeari bidalitako gutunean irakur daitekeenez, Oiartzungo bailarako aleen kalitatea Gaztelako eta Goierriko aleena baino txarragoa da, "oratu ondoren, gustu ona duen arren"⁷.

Halere, burdinoletako krisi larriak nekazaritza-arloa berrindartzea bultzatu zuen. Luberritzearekin⁸ eta artoa ereiten hastearekin batera, aldaketa garrantzitsua eman zen nekazaritzako ekoizpenean. Vargas Poncek dioenez⁹ 1576. urte inguruan sartu zen artoa Oiartzungo bailaran eta 1630. urterako garia adina arto ekoizten zen¹⁰. XVIII. mendean haziaren etekinak gariarenak baino hiru aldiz handiagoak ziren¹¹.

Arto-irinarekin ogiak eta taloak egiten dira, janari sendo eta gogorra Larramendiren iritziz. Janari-mota horri esker nekazariak "lan gogorrari aurre egin diezaiekete"¹². Oloa ere landatzen da, neurri txiki batean, eta zalditeriak elikatzeko erabiltzen da (Oloa garesti zegoenean oloaren ordez artoa, zahia, lastoa eta baba erabiltzen ziren).

Ardoa eta olioak inportatu egiten ziren, bertan ez baitzegoen olibondorik edo mahastirik. Sagarraren uzta, berriz, oso garrantzitsua zen eta sagarra sagardoa egiteko erabiltzen zenez, araudi zehatza zuen, Udaletxeak ez baitzuen nahi edaria manipulatzea. Gaztainak ziren biztanle pobreenen elikagai nagusia.

Emakumeak landan egiten zuen lan -jabegoan lurrik ez bazuten, jornamean egingo zuen lan- gurdiak eramaten, artaburuak garbitzen eta sagarrak biltzen¹³.

5. Bilbao, L. M., Fernández de Pinedo, E.: Auge y crisis de la siderometalurgia tradicional en el País Vasco, 1780-1850. Artola, J.: La economía Española al final del Antiguo régimen. II. tomoa, Madril 1992, 151-152. orr.
6. Oiartzunek 1660. urtetik aurrera izango duen migrazio-prozesu honi "Indietako zorabioa" deituko dio Pescador idazleak, izan ere bailarako hainbat eta hainbat gaztek Indietako bidea hartu behar izan zuten familiako arazo ekonomikoak konpontzeko. Pescador, J. J.: Oiartzun Zaharreko familia eta ondasunak. Oiartzun 1995. 45. or.
7. Jiménez de Aberasturi, J.C. Agricultura y Minería en el Valle de Oyarzun a principios del siglo XIX. BRSBAP. XXIX 1973, 219-220. orr.
8. Bilbao, L. M. eta Fernández de Pinedo, E.: La producción agrícola en el País Vasco. 1537-1850. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección Geografía e Historia nº 2, Donostia 1984. Nekazaritzako lehen garapena, beste sektoreetako krisiaren ondorioz, laborantzako lurak zabaldu zirelako gauzatu zela diote.
9. Bilbaok hartutako erreferentzia, L. M. eta Fernández de Pinedo, E.: op.cit. 1984, 115. or.
10. L. M. eta Fernández de Pinedo, E.: op. cit., 1984, 117. or.
11. Fernández de Pinedo, E. Crecimiento económico y transformaciones sociales en el País Vasco (1100-1850). Madril 1974, 212. or.
12. Larramendi, M.: Corografía o descripción general de la M. N. L. Provincia de Guipúzcoa hacia 1754. Donostia. 1969, 62. or.
13. Larramendi, M.: Ibidem. 203. or.

ria, en este caso la siderometalúrgica, que permitiera importar productos agrícolas y mantener la población. Este sistema, en estrecha dependencia del mercado exterior, podía acarrear graves crisis, como la que tiene lugar a finales del siglo XVI que se prolongará a lo largo de la siguiente centuria. Este fenómeno económico, patente en el valle a partir de 1620, se vera agravado por la competencia de la siderurgia sueca⁵, lo que provocará un importante movimiento migratorio.⁶

AGRICULTURA Y GANADERÍA EN EL VALLE

La situación geográfica de la villa en la zona septentrional-holohúmeda determinaba sus posibilidades de producción agrícola. En efecto, mientras que en el área continental, el País Vasco se autoabastecía en cereales, Oiartzun, al igual que el conjunto de la zona costera, era deficitaria y por tanto necesitaba la importación de los mismos, provenientes principalmente de Navarra o del Labourd. En una carta dirigida al Conde de Villafuertes, el oiartzuarra Ignacio Urdinola comenta que la calidad del trigo obtenida en el valle es inferior a la de Castilla y Goierri "aunque amasado es bueno y grato al gusto"⁷.

Sin embargo la crisis que sufre el sector de las ferrerías obligará a una reactivación de la actividad agraria, a través principalmente de las roturaciones⁸ y de la introducción del maíz, que supone un importante cambio productivo. Vargas Ponce⁹ sitúa la implantación de este cereal en 1576 y para 1630 se puede hablar ya de paridad con respecto al trigo¹⁰. Durante el siglo XVIII se producirán rendimientos de semilla que incluso llegarán a triplicar los de las zonas del trigo¹¹.

Con la harina de maíz se elaboraban panes y tortas, alimento considerado por Larramendi como recio y fuerte, gracias al cual los campesinos "aguantan con él su trabajo"¹². Se cultivaba igualmente la avena, en pequeña cantidad y como alimento para las caballerías (en épocas de carestía se sustituía este cereal con maíz, salvado, paja y habas).

El vino y el aceite se importaban, ya que en el país no existían viñedos ni olivares. Por el contrario la cosecha de manzana, con la que se hacía sidra, era importante y

-
5. Bilbao, L. M., Fernández de Pinedo, E.: Auge y crisis de la siderometalurgia tradicional en el País Vasco, 1780-1850 en Artola, J.: La economía Española al final del Antiguo régimen. Tomo II, Madrid, 1992, pp. 151-152.
 6. Pescador llama a este proceso migratorio que experimentará Oiartzun a partir de 1660 "vértigo de Indias" y que hará que un sinnúmero de jóvenes del Valle percibieran la carrera de Indias como un medio de resolver los problemas económicos y familiares. Pescador, J. J.: Oiartzun Zahareko familia eta ondasunak. Oiartzun 1995, p. 45.
 7. Jiménez de Aberasturi, J.C.: Agricultura y Minería en el Valle de Oyarzun a principios del siglo XIX. BRSBAP. XXIX, 1973, pp. 219-220.
 8. Bilbao, L. M. y Fernández de Pinedo, E.: La producción agrícola en el País Vasco. 1537-1850. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección Geografía e Historia nº 2, Donostia-San Sebastián 1984. Comentan que el primer desarrollo de la agricultura se produjo por la expansión de la superficie de cultivo debida a la crisis de los otros sectores.
 9. Referencia tomada por Bilbao, L. M. y Fernández de Pinedo, E.: op. cit., 1984, p.115
 10. L. M. Y Fernández de Pinedo, E.: op. cit., 1984, p. 117.
 11. Fernández de Pinedo, E.: Crecimiento económico y transformaciones sociales en el País Vasco (1100-1850). Madrid, 1974, p. 212.
 12. Larramendi, M.: Corografía o descripción general de la M. N. y L. Provincia de Guipúzcoa hacia 1754. Donostia-San Sebastián, 1969, p. 62.

Lurrak jarraian erabiltzearen ondorioz, ongarritzeko sistemak behar ziren¹⁴. 1666. urtetik aurrera, batez ere, simaurra eta kare bizia erabiltzen hasiko dira eta lurrak berderatzi urtez behin ongarrituko dira. Baina, XVIII. mendearen amaieran eta XIX. mendearen hasieran simaurretarako erabiltzen ziren irasailak gutxitzen hasi zirenez eta kare bizia garestitu egin zenez¹⁵, laborantza intentsiboak eta laborantzarako lurrak zabaltzeko egin ziren lurgorritzeak krisian sartu ziren.

Inguru honetako baserriek, lurralde historiko guztikoek bezala abelgorriak zituzten. Abelgorriak mailuetan bazkatzen zuten maiatzetik azarora eta gainerako hilabeteetan ukuiluetan egoten ziren. Zelaiak ongarritzeko ere erabiltzen ziren abereak eta idiak nekazaritzarako, harri, ikatz, zur, egur sendo eta zainak meatzetatik karriatzen laguntzeko.

Abereak mendietan eta mailuetan ibiltzen hasi zirenean, arazoak sortzen hasi ziren, abereak basoak kaltetzen zituztelako eta artzainek piztutako suteen ondorioz zuhaitzak gutxitzen hasi zirelako. Gauzak horrela, Felipe III.ak, Oiartzungo eta Errenterriako udalek bultzatutako ordenantza onartu zuen. Ordenantza horren arabera, abelgorriei debekatu egiten zitzairen mendian egotea, nahiz "heziak ala hezigabeak" izan eta baita mendian txabolak egitea ere. Horrela, mendian egindako kalteak saihestu nahi izan ziren, kalte horiek bailarako eta hiribilduko burdinoletan min handia eragiten baitzuten eta burdinolak "abereak baino garrantzitsuagoak baitziren"¹⁶.

OIARTZUNGO SIDERURGIA

Aurrerago aipatu dugun bezala, nekazaritza defizitarioa zen Oiartzungo bailaran, beraz, burdina eta basoak ziren aberastasun-iturriaren osagarri nagusiak. Horiei esker aleak eta bestelako produktuak inportatzen eta merkataritzak irauten zuen, eta, ondorioz baita, biztanleen kopurua ziurtatu ere.

Egur-ikatz eta energia hidraulikoa eskuera zeuden lekuetan egiten ziren burdinolak. Oiartzunek, bere orografiari esker, (ubideak¹⁷, basoak, meategiak eta Pasaiako portutik gertu), burdinolak sortzeko primerako baldintzak zituen.

Lagun asko behar ziren burdinoletan lan egiteko, eta baita burdinolek sortzen zituzten lan osagarrietarako ere. Horrela, lehengaien garraiatzaileak (ikatz eta burdina saltokietara eta zainak burdinoletara garraiatzeko), ikazkinak, meagizonak, egurginak, komertziantek eta mantenimendurako hainbat lanbide sortu ziren: harginak, artzak...

Oiartzungo burdinolen garrantzia oso agerikoa da, burdinolen forua eskuratu zuen lehen herrietakoa izan baitzen.

14. Fernández Albadalejo, P.: La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa 1766-1833. Madril, 1985, 86. or.

15. 1764. urtean Errenterriarekin auzia sortu zen Errenterriako herri-basoetako irak moztu izanagatik. AMO, B sek., 4 neg., 9 lib., 3 esp.

16. AMO, C sek., 4 neg., 1 lib., 2 esp.

17. 1985. urteko Euskal Herriko Plan Hidrologikoaren arabera, Oiartzun ibaiaren berariazko emaria 56 ls/km²koa da eta Gipuzkoako altuenetakoa da.

contaba con cierta reglamentación, ya que era el propio ayuntamiento quien controlaba que esta bebida no estuviese manipulada. Las castañas representaban la principal fuente de nutrición para el sector de la población más desfavorecido.

La mujer trabajaba en el campo -siendo jornalera en el caso de no tener tierras en propiedad-, conducía carros, limpiaba mazorcas y recogía manzanas¹³

La utilización continua del campo obligaba a sistemas de fertilizado¹⁴, principalmente a través del fiemo y la cal viva, que comienza a utilizarse a partir de 1666, abonándose las tierras cada nueve años. Sin embargo el régimen de cultivo intensivo y la realización de importantes rozaduras para incrementar la superficie cultivable entrarán en crisis a finales del siglo XVIII y principios del XIX, por agotamiento del terreno, desaparición de helechales a partir de los cuales se producía el fiemo¹⁵ e incremento de costes en la elaboración de cal viva.

Los caseríos de la zona, al igual que en el conjunto del territorio histórico, poseían probablemente un pequeño número de cabezas de ganado vacuno, que generalmente pastaba en terrenos comunales de mayo a noviembre y permanecía estabulado el resto del año. Esta ganadería servía también para abonar los campos y los bueyes asistían en las tareas de agricultura, acarreo de piedra, carbón, leña, maderos gruesos y vena de las minas.

La utilización de los montes y terrenos comunales por parte del ganado acarreo ciertos conflictos, por el daño en general que se producía en los bosques y por la desaparición de arbolado como consecuencia de incendios provocados por los pastores. Tanto es así que en 1611 Felipe III aprueba la ordenanza promovida por los ayuntamientos de Oiartzun y Errenteria que prohíbe la estancia en los montes del ganado vacuno "jarales ni bravos" y la construcción de chozas. De esta forma pretendían evitar las pérdidas ocasionales producidas en los montes que suponían un perjuicio grave para las ferrerías del Valle y de la villa "que importaban más que el ganado"¹⁶.

LA SIDERURGIA EN OIARTZUN

Tal y como hemos señalado precedentemente, el sector agrícola en el valle de Oiartzun era deficitario, por lo que el hierro y los bosques constituían los elementos complementarios de riqueza. Gracias a ellos se podían importar cereales y otros productos, manteniéndose el comercio y por ende el número de habitantes.

El emplazamiento de las ferrerías venía condicionado por factores tales como la disponibilidad de carbón vegetal y la existencia de energía hidráulica. Oiartzun, gracias a su orografía, cauces¹⁷, bosques, así como a la existencia de minas y la cercanía

13. Larramendi, M.: *Ibidem*, p. 203.

14. Fernández Albadalejo, P.: *La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa 1766-1833*. Madrid, 1985, p. 86.

15. En 1764 hay un pleito con Errenteria por el corte de helechos en montes comunales de esta villa. AMO, sec. B, neg. 4, lib. 9, exp. 3.

16. AMO, sec. C, neg. 4, lib. 1, exp. 2.

17. Según el Plan Hidrológico Vasco de junio de 1985, el caudal específico del río Oyarzun es de 56 ls/km³ es decir entre las cotas más altas de Gipuzkoa.

Minerala bailarako meatzeetatik eta Irungo Aizaingo eta Aguniango meatzetatik ateratzen zen. Meategi horietako materiala Bizkaiko meategietatik ateratako materialarekin nahasten zen, horrela "Somorrostroko mineralarekin soilik lortzen den burdina baino arinagoa lortuz"¹⁸.

Minerala galerietatik ateratzen zuten eta batzuetan, bolbora, barrenoa eta palankatxo erabili behar izaten zuten. Meategiak, normalean, mailuetan egoten ziren eta Gonzalez Azaola¹⁹ idazlearen oroimenaren arabera Oiartzunen eta Irunen "herritar laborariak eta bestelakoak..." horretan aritzen ziren libreki, eta meategiak eta aztarnategiak lur komunetan eta kontzejuko lurretan zeuden". Dirudienez, oiartzuarrak libre ziren meategiak ustiatzeko. Lekuonak, halere, P José Antonio de Seinek 1781ean aurkitu zituen meategiez gozatzeko eskaeraren berri ematen du.

Bailarako basoetako zurarekin egindako ikatza ezinbestekoa zen burdinolen funtzionamendurako. Ikatza lehen mailako beharra zenez, ikatza esportatzea debekatzen zuten ordenantzak ezarri ziren. Nafarroatik ere inportatzen zen ikatza eta ez zuen mugan, gainerako produktuek ez bezala, zergarik ordaintzen.

Ikatza egiteko behar zen zuhaitz-kopuru handia zela eta, basoak neurritz ustiatzeko arauak ezarri ziren. Foruek eta batzordeek basoak neurritz ustiatzeko ordenantzak ziztuzten, zenbait zuhaitz babesteko baldintza bereziekin. Era berean, moztutako zuhaitzen ordezkioak jarri behar ziren eta zuhaitzak saltzeagatik ateratako irabazien hamarreko bat zuhaitzak berriro landatzeko erabiliko zen (Azkoitiko batzordea, 1657).

Neurritz egindako basoetako ustiapena itsasontzien eraikuntzarekin ere lotua zegoenez, Errege Administrazioak zuhaitzen mozketa ere arautzen zuen. Baina, Fernández de Pinedoren iritziz, basoak ez ziren zaintzen legeek hala agintzen zutelako, etekin handia ematen zuten zuraren eta ikatzaren behar handia zegoelako baizik²⁰. Adibide gisa, 1747 eta 1751 urteen artean, Oiartzungo udalaren etekin %59 zurari eta su-egurrari esker eskuratu zen: urtean ikatza egiteko zurarekin lortzen ziren sarreak 20.420 erreal ziren, kobrezko txanponetan²¹: Burdinolek tradizio handia zuten herrietan (Legazpi eta Berastegi, esate baterako) baino bi aldiz gehiago.

OIARTZUNGO ELIZA

San Estebango parrokia, mende horietan, Iruñako jurisdikzioari zegokion. Felipe II.aren eskaerari esker, Baionako jurisdikzioa utzi zuen parrokiak 1567an eta Iruñakoaren esku gelditu zen. Felipe II.ak ideia protestanteak penintsulan barneratzen ari zirelako egin zuen aipatutako eskaera.

Zin-eliza deitzen zaie: hemen biltzen ziren zin egiteko Ermandadeko alkateak argitu gabe zituen delituak egiten zituztenak. Aldare nagusiaren, gurutzearen eta ebanjelio santuaren gainean egiten ziren eta garrantzi handia zuten "zin-elizetan egindako

18. Jiménez de Aberasturi, J.C.: op. cit., Donostia, 1973, 224 or.

19. Jiménez de Aberasturi jaso. Ibidem, 224. or.

20. Fernández de Pinedo, E.: op. cit., Madril, 1974, 228 eta 277. orr.

21. Carrión, I.: La Siderurgia Guipuzcoana en el Siglo XVIII. Bilbo 1991, 55. or. Lecuona, M: op. cit. 1959, Donostia, 75-78. orr.

del puerto de Pasaia, reunía una serie de condiciones óptimas para su creación y desarrollo.

Estas factorías empleaban a un buen número de personas, tanto directamente como en las industrias auxiliares que las asistían. Así surgirán carboneros, transportistas de materias primas (carbón, hierro a las lonjas, vena a las ferrerías), mineros, leñadores, comerciantes y una serie de oficios de mantenimiento como canteros y carpinteros

La importancia de las ferrerías en Oiartzun es patente, ya que es una de las primeras poblaciones que recibe fuero de ferrerías.

El mineral se extraía en las minas del propio valle y en Aizarin y Agunia de Irún. Dada la calidad del producto obtenido, resultaba imprescindible la mezcla con material proveniente de Bizkaia, consiguiendo “por este medio un fierro mexor que el que se obtiene con solo el mineral de Somorrostro”¹⁸.

La extracción de mineral se realizaba por medio de galerías, utilizando unas veces pólvora y barreno y otras veces palanquetas. Las minas estaban ubicadas normalmente en terrenos comunales y según la Memoria de González Azaola¹⁹ en Oiartzun e Irún los “paysanos labradores, y otros ... se dedican a ellas libremente, hallándose las minas o veneras en terreno común o de concejo”. Por lo tanto parece que eran de libre explotación por parte de los vecinos. Sin embargo, Lekuona recoge la petición de permiso de José Antonio de Sein para usufructuar las minas que había descubierto en 1781.

El carbón elaborado a partir de la madera de los bosques del valle era esencial para el funcionamiento de las ferrerías. La necesidad de este material era de primer orden, por lo que se dictaron ordenanzas prohibiendo la exportación del mismo. También se importaba de Navarra y no estaba gravado por pagos en las aduanas como sí sucedía en el caso de otros productos.

La gran cantidad de madera empleada en la producción de carbón dará lugar asimismo a la redacción de normas para una explotación metódica de los bosques. Fueros y Juntas poseían ordenanzas obligando a su mantenimiento, con cláusulas destinadas a la protección de ciertos árboles. De igual manera, los árboles talados debían ser sustituidos, y de los beneficios obtenidos por su venta, una décima parte debía ir destinada a la replantación (juntas de Azkoitia de 1657).

La explotación organizada del bosque estaba también estrechamente vinculada a la construcción de navíos, por lo que la Administración Real controlaba igualmente la tala de árboles. Sin embargo, para Fernández de Pinedo lo que fomentaba el cuidado del bosque no era la ley, sino la demanda de madera y carbón, que se traslucía en ganancias²⁰. Sin ir más lejos, el 59% de los beneficios del ayuntamiento de Oiartzun entre los años 1747 y 1751 provenían de la madera y la leña, siendo los ingresos por leña para carbón al año de 20.420 reales de vellón²¹, el doble que en otras localidades de gran tradición de herrerías como Legazpi y Berastegi.

18. Jiménez de Aberasturi, J.C.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1973, p. 224.

19. Recogido por Jiménez de Aberasturi. Ibidem, p. 224.

20. Fernández de Pinedo, E.: op. cit., Madrid, 1974, pp. 228 y 277.

21. Carrión, I.: La Siderurgia Guipuzcoana en el Siglo XVIII. Bilbao 1991, p. 55. Lekuona, M: op. cit., 1959, Donostia-San Sebastián, pp. 75-78.

zin egiteei Ermandadeetako alkateen aurrean egindakoei baino beldur handiagoa ziztaien”²².

Gipuzkoako Probintziako Ordenantzetan, San Estebango parrokiari zin-eliza deitzen zaio eta berariaz hala aipatzen den bakarra da.

Elizak hiribilduaren saildua hartu zuen eta udalak, parrokiaren herriko saildua hartu izangatik, hamarrenaren trukean, honako betebeharra zuen “parrokiako zerbitzariei ordainsari duinak ematea, parrokia zaintzea eta beharrezko apaingarriak ahalbidetzea”²³. Era berean, parrokiaren ardura izango zuten apaizak izendatzeko eskubidea zuen: bikarioa eta benefiziadunak (bederatziz).

Parrokiako zerbitzari guztiek ez zituzten eskubide eta betebeharrak. Bikarioaren ardura eta sakramentuzko zerbitzuen ardura erabat berea zen. Dena den, biztanleak ugaritu zirenean, elizako eskaintza ere handitu egin zen, beraz, udalak sakramentuzko ardura nagusiak bi onuradunen eskuetan uztea erabaki zuen. Gainerako onuradunek bailaratik kanpo bizitzeko askatasuna zuten.

Onuradunen sariak nahiko eskasak zirenez, euren soldata eliztarrek sakramentuen administrazioari ematen zioten ekarpenetatik, hiletetatik eta urteurrenetako ekarpenetatik eskuratzen zuten²⁴. Parrokiako beste apaizek kaperetatik, obra piatik eta omenezko mezetatik eskuratzen zituzten ekarpenak.

Jauntxo handiek dirutza ederrak uzten zituzten oinordetzan apaizek euren omenez mezak eman zituzten. Horrek, familiako bigarren kideak apaiz egitea bultzatzen zuen eta premu izanda lortu ezingo lituzketen errentak lortu ahal izatea.

Bikarioa aukeratzeak arazo ugari sortzen zituen²⁵, bikarioaren ordezkapenerako eta parrokiaren onuradunentzako zehaztutako araudi zehatz baten bidez konpontzen saiatu ziren. Horixe da, hain zuzen ere, bailarako ordenantzen kapituluetakoko bat²⁶. Kapitulu horrek bikarioa eta onuradunak aukeratu behar zituzten hamar ordezkari (erregimentuko bost ordezkariekin batera) arautzen ditu, edozein “malizia” mota saihesteko sistema konplikatu baten bidez. Bi aldiz irakurtzen zitzairen hautesleei araudia eta “euskaraz azaltzen zen, behar den bezala jokatu ahal izateko”²⁷.

Bide horretatik aukeratutako bikarioak eta onuradunek gotzaingoaren oniritzia izan behar zuten, batzuetan arazoak ere izaten ziren.

Eliza zaintzeaz arduratzen zena serora izaten zen. Serora nor izango zen aukeratzeko, dotea izaten zen kontuan, beste gauza batzuen artean. Serora San Anton ermitako etxe batean bizi zen, parrokiaren ondoan. Serorarekin batera, sakristaua zen eli-

22. Barrena, E.: Ordenanzas de la Hermandad de Guipúzcoa (1375-1463) documentación. Donostia, 1982, 95 or.

23. Elizak Udalarari eman zizkion apaingarrien berri ematen duen notaritzako agiriak daude. Ejem. AHPG.SS. 2074 folioak zenbatu gabe 16/11/1645.

24. Parrokietako administrazioarekin erlazionatutako gaiekin ikus: Catalán Martínez, E.: El precio del Purgatorio. Los ingresos del clero vasco en la edad moderna. Bilbo, 2000.

25. “eta esperientziak frogatu duenez Zaindari asko izateagatik, zenbait ordezkapenetan arazoak, soinuak, iskanbilak eta hildakoak izan dira”. Lecuona, M.: op. cit., 1959, 250. or.

26. 1547ko bailarako ordenantzak eta 1688. urtean baieztatua.

27. 1547ko bailarako ordenantzak eta 1688. urtean baieztatua, 123. fol.

LA IGLESIA DE OIARTZUN

La parroquia de San Esteban, durante los siglos que nos ocupan, pertenecía a la jurisdicción del obispado de Pamplona, a la que se trasladó en 1567, abandonando la de Bayona, gracias a la petición de Felipe II, que adujo el peligro de que las ideas protestantes penetrasen en la península.

Es una iglesia de las denominadas juraderas: en ella se reunían para prestar juramento las personas con pleitos por delitos no esclarecidos por el alcalde de la Hermandad. El juramento se realizaba sobre el altar mayor, la cruz y los santos evangelios y su trascendencia era notable ya que “las tales juras son mas temidas en ciertas iglesias juraderas que non ante los dichos alcaldes de la Hermandat”²².

Ya en las Ordenanzas de la Provincia de Gipuzkoa de 1457, la parroquia de San Esteban es citada como iglesia juradera, siendo la única que aparece específicamente.

La iglesia era de patronazgo de la Villa, y el ayuntamiento, como ostentador del patronato, a cambio del diezmo, tenía como obligación “dotar a los servidores de la parroquia con unos emolumentos dignos, mantener la conservación del templo y dotarlo de los ornamentos precisos”²³. Así mismo tenía derecho a la designación de los clérigos que estaban al frente de la parroquia, tales como vicario y beneficiados (nueve).

No todos los servidores de la parroquia poseían los mismos derechos ni los mismos deberes. El vicario ostentaba el cargo principal y en origen contaba con la exclusividad de celebración de servicios sacramentales. No obstante, el número creciente de habitantes implicó un incremento de oficios, por lo que el ayuntamiento acordó la ampliación de tareas a dos de los beneficiados de manera que tenían, también, obligaciones sacramentales completas. Los demás beneficiados disfrutaban de libertad de residencia fuera del Valle.

Los emolumentos de los beneficiados eran bastante exiguos, por lo que completaban sus ingresos mediante aportaciones que realizaban los feligreses por la administración de sacramentos y las mandas de funerales y aniversarios²⁴. Otros curas de la parroquia dependían de la fundación de capellanías, obras pías y memorias de misas.

Los grandes señores legaban en sus testamentos sumas considerables de dinero para que los sacerdotes celebraran misas en su memoria. Esto era una forma de que miembros segundones de dichas familias accediesen al sacerdocio y pudieran gozar de unas rentas a las que no hubieran podido acceder por la existencia del mayorazgo.

La elección del vicario suscitaba conflictos²⁵ que intentaron solucionarse mediante una complicada reglamentación plasmada en la ordenanza para la presentación de la

22. Barrena, E.: Ordenanzas de la Hermandad de Guipúzcoa (1375-1463). Documentación. Donostia-San Sebastián, 1982, p. 95.

23. Existen documentos notariales en los que se especifica los ornamentos que son entregados por el ayuntamiento a la iglesia. Ejem. AHPG.SS., 2074 sin foliar 16/11/1645.

24. Sobre este y otros temas relacionados con la administración de las parroquias ver: Catalán Martínez, E.: El precio del Purgatorio. Los ingresos del clero vasco en la edad moderna. Bilbao, 2000.

25. “y, por cuanto la experiencia ha mostrado, que, por ser muchos los Patronos, en algunas presentaciones había habido inconvenientes y ruidos, escándalos y muertos”. Lecuona, M.: op. cit., 1959, p. 250.

zako bitxiak zaintzeaz arduratzen zena, besteak beste. Horregatik, kargu hori hartzen zuenak bitxien inbentarioa sinatu behar izaten zuen.

Maisu organojole bati buruzko erreferentziak ere ugariak dira. Organojolearen ardura zen “organoa behar bezala jotzea eta fintzea... herri-meza guztietan” eta baita bezperetan, igandeetan eta Gabonetan ere²⁸.

Kontzejuak bi esku-langile izendatzen zituen kontabilitateaz eta elizaren ondarea kudeatzeaz arduratzeko. Horiei honakoa eskaintzen zitzaien “kontzejuko errentak eta diru propioak ondo eta neurrian gastatzea beharrezkoa diren gauza erabilgarrietan”²⁹.

Parrokian zenbait kofradia zeuden eta euren ardura zen parrokietako titularra edo titularrak taldean gurtzea, hildako anaikideez arduratzea eta laguntza izaera zuten lanak egitea. San Isidroko eta Arrosarioko kofradiak ziren ezagunenak Oiartzunen.

28. AHPG.SS., 2165 P., fol. 219 b.

29. 1547ko bailarako ordenantzak eta 1688. urtean baieztatua, 53. f.

vicaría y beneficios de la parroquia, que es uno de los capítulos de las ordenanzas del valle²⁶. En ella se regula la elección de diez representantes que, junto a los cinco del regimiento, debían designar al vicario y beneficiados mediante un complicado sistema destinado a evitar cualquier tipo de “malicia”. La normativa era leída por dos veces a los electores y “dado a entender en lengua vascongada para que actúen como deben”²⁷.

El vicario y beneficiados así designados debían superar el visto bueno del obispo, lo que ocasionalmente provocaba litigios.

También existía la figura de la serora, encargada del cuidado de la iglesia y que solía ser elegida, entre otras razones, en función de la dote que aportaba. La serora vivía en una casa de la ermita de San Antón, colindante a la parroquia. Junto a ella el sacristán asumía, entre otras ocupaciones, el control de las alajas existentes en la parroquia. Para ello, cuando accedía al cargo, firmaba el inventario de las mismas.

No faltan referencias a la existencia de un maestro organista, encargado de mantener el órgano debidamente afinado y de tañer “... en todas las misas populares” así como en vísperas, domingos, Navidad, etc.²⁸

El concejo también nombraba a dos manobreros, encargados de gestionar los bienes de la iglesia y llevar la contabilidad. A ellos se les pide “gastar bien y moderadamente en cosas útiles y necesarias los propios e rentas del dicho concejo”²⁹.

En la parroquia existían también varias cofradías, cuya misión consistía en rendir culto colectivamente al titular o titulares de la misma, preocuparse de los cofrades difuntos y realizar tareas de carácter asistencial. En Oiartzun destacaban las cofradías de San Isidro y del Rosario.

26. Ordenanzas del Valle de 1547 y confirmada en 1688.

27. Ordenanzas del Valle de 1547 y confirmada en 1688, f. 123.

28. AHPG.SS., P. 2165, fol. 219 v.

29. Ordenanzas del Valle de 1547 y confirmada en 1688, f. 53.

II. kapitulua: ERRETAULAK ERAIKITZEA

Capítulo II: LA CONSTRUCCIÓN DE RETABLOS

Martin Gonzalez historialariak honela definitzen du erretaula: eukaristiarako, erlikientzako eta irudientzako ontziak dituen arkitekturako horma. Elizaren arkitekturaren barneko beste arkitektura bat da eta elizaren arkitektura orokorra osatu, indartu edo alda dezake, erabat¹. Santutegiarekin, konfesalekuarekin eta pulpituarekin batera, eliza katolikoaren elementu bereizgarriena da². Aldi berean, baliabide pedagogikoa ere bada, irudien eta eskulturen bidez, Kristautasunaren misterio³ eta gertaera nagusiak azaltzen baitira eta ikasketarik ez zuen gizartearen zati handi batentzat fedearen oinarriak komunikatzeko modurik onena baitzen.

Erretaulak jartzeko ohitura, batetik, aldareko mahaian erlikia-ontziak eta ebanjelio-liburuak tamaina txikiko triptikoekin, diptikoekin eta irudiekin jartzeko ohituratik etor daiteke; bestetik, sarkofagoekin eta aldareko aurreko aldearekin edo antependiumarekin ere parekatzen da⁴. Liturgia aldatu zenean, apaizak aldarearen aurrean jartzen hasi ziren eta eliztarrei bizkarra ematen zieten, aldare aurreko erretaula gainean jarri behar izan zuten.

Erretaulen hasierako irudi simple eta bariatu horiek pixkanaka-pixkanaka aldatuz joan ziren eta erdi aroan asko aldatu ziren. Errenazimendu-garaian zehaztasunez definituko dira. Handik aurrera irudiak landuagoak izango dira eta elizako absidean ez ezik, gainerako lekuetan ere jarriko dira erretaulak.

Trentoko Kontzilioak ikaragarritzko garrantzia izan zuen erretaulek izan zuten garapenean (1563). Garai honetan eliza konturatu zen artelan horiek propagandarako eta didaktikarako garrantzi handia zutela, irudi horien bidez fedearen egia eta katolizismoaren oinarriak erakusten zirelako. Hainbat elizbarrutietako gotzainek Trentoko dekretuak zabalduko dituzte Sinodoetako Konstituzioen bidez⁵.

1. Martín González, J.J.: El retablo barroco en España. Madrid 1993, 5. or.

2. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A: El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa en Retablos de la Comunidad de Madrid. Madrid 1995, 13. or.

3. Palomero, J. C.: El retablo sevillano del renacimiento. Sevilla, 1983, 69. or.

4. Buendía, J.R.: Sobre los orígenes estructurales del retablo, Unibertsitate Complutenseko aldizkaria XXII, Madrid, 1973, 7-40 orr.

5. Iruñiako Gotzaindegian, Bernardo de Rojas y Sandovalak Trentoko kontzilitiotik eta aurretik zetozen xedapenak bildu zituen 1590 urteko abuztuan Iruñean egin zen sinodoan: De Rojas y Sandoval, B: Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona. Iruñea, 1591.

El historiador Martín González define el retablo como un mural de arquitectura equipado con receptáculos para la eucaristía, las reliquias y las imágenes. Es, además, una arquitectura dentro de la arquitectura de la iglesia, que la completa, refuerza o modifica, llegando incluso a transformarla radicalmente¹. Constituye junto con el sagrario, confesionario y púlpito los elementos determinantes del templo cristiano². Al mismo tiempo es un instrumento pedagógico, ya que a través de sus escenas y esculturas narra los principales acontecimientos y misterios del Cristianismo³, y para una sociedad básicamente iletrada estas figuras de los retablos fueron la mejor manera de comunicar los principios de la fe.

El origen del retablo podría situarse por una parte en la antigua costumbre de instalar relicarios y evangeliarios en la mesa de altar, acompañados por imágenes, dípticos y trípticos de pequeño tamaño; por otra parte tipológicamente se emparenta con los sarcófagos y el *antependium* o frontal de altar⁴. En el caso de este último, al modificarse la liturgia y colocarse el oficiante delante del altar y de espaldas a los fieles, su visión resultaba problemática, por lo que, finalmente, el frontal se reubicó encima del altar.

Estas primeras formas de los retablos, sencillas y variadas, evolucionarán durante la Edad Media, para eclosionar y definirse con más exactitud en el Renacimiento, a partir del cual se complicarán y cubrirán no sólo el ábside de la iglesia sino también otros espacios.

En el importante desarrollo del retablo influirá decisivamente el Concilio de Trento (1563), momento en el que la iglesia fue plenamente consciente de la trascendencia de estas manifestaciones artísticas desde el punto de vista didáctico y propagandístico, ya que a través de las imágenes se enseñaban las verdades de la fe y los principios del catolicismo. Los obispados de las diversas diócesis divulgarán los decretos de Trento mediante sus Constituciones Sinodales⁵.

1. Martín González, J.J.: El retablo barroco en España. Madrid, 1993, p. 5.

2. Rodríguez Gutiérrez de Cevallos, A.: El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa en Retablos de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1995, p. 13.

3. Palomero, J.C.: El retablo sevillano del renacimiento. Sevilla, 1983, p. 69.

4. Buendía, J.R.: Sobre los orígenes estructurales del retablo, en Revista de la Universidad Complutense XXII, Madrid, 1973, pp. 7-40.

5. En el Obispado de Pamplona, Bernardo de Rojas y Sandoval compiló disposiciones anteriores y las que emanan de Trento en el sínodo que se celebra en Pamplona en el mes de agosto de 1590: De Rojas y Sandoval, B.: Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona. Pamplona, 1591.

Konstituzio horietan bildutako xedapenek ekoizpen artistikoko etapa guztiak kontrolatzen zituzten eta horrela behin eta berriro sortzen ziren arazoei aurre egiteko ondo araututa gelditzen ziren⁶.

Aldiro, Apezpikutzaren Bisitatzailleak eliza guztiak bisitatzuten zituen eta bera zen parrokiaren izpirituzko⁷, eta materiako⁸ funtzionamendu ona egiaztatzen zuena. Elizak eskaera egin zuelako eta berak hala erabakita, bisitatzailleak baieztatu behar zuen elizak erretaularik behar ote zuen. Bisitatzaillearen bisita izan ondoren, parrokiak erretaula egiteko eskaera egiten zuen⁹, baina baimena lortzeko neurri horretako lanek sortzen zituzten gastuei aurre egiteko, ahalmena hartzen zen kontuan. Lantegietako ordainezintasunak ordaintzeko arazo handiak sortzen zituen eta baita diru-partidak larritasun handiagoa zuten gauzetarako desbideratzea ere¹⁰.

Apezpikuak edo Bikario Nagusiak lizentzia ematen zuenean, lanen arduraduna izango zen maisu nagusia bilatzen hasten ziren. Aukeraketa zuzenean, enkante publiko edo errematez ere egin zitekeen. Kasu batzuetan, erretaularen egilea aukeratu ondoren eskatzen zen baimena, Oiartzungo erretaula egiteko gertatu zen bezala (Pedro Fernandez Comilla apezpikuak 1631ko uztailaren 18an eman zuen lizentzia¹¹ eta 1628ko azaroaren 29an egin zen hitzarmena Huizirekin, Udaletxeko agirien arabera¹²).

Maisuek enkantera ateratako erretaulen eskaintza egin, aurretik lanaren traza egin behar zen. Traza artista bati eginarazten zitzaion edo gotzaindegiko Behatzaileak egiten zuen (pertsonek honek garrantzia handia du eta elizbarrutien esparruan bere gustua gailenduko da)¹³. Erretaulen lehiaketan berri izateko, artisten tailerrak zeuden herrietan ediktuak zabaltzen ziren. Enkantea “kandelaz”¹⁴ egin zitekeen: errematerako piztuta zegoen kandela itzaltzen zen momentuan eskaintza onena egiten zuen artistari lana emateko prozedura.

Konstituzioen arabera, aukeratutako maisuak peritua izan behar zuen¹⁵, eta tratua ixteko eskritura edo hitzarmena sinatzen zen¹⁶. Dokumentu horretan lanak egiteko

6. De Rojas y Sandoval, B: *Ibidem*, De observatione aeuniorum, 3. lib., 2. kap.: “los capitulos, y advertencias, que se deven guarar, quando se dieren obras de iglesia...”

Ibidem. De reliquiis et veneratione sanctorum, libro tercero, capítulo 2, fol 2: “...que en las yglesias, ni retablos, ni lugares pios no se pinten historias de santos, sin q primero se haga relacion dello al ordinario, para que se vea, si conviene.”

7. *Ibidem*. 3. lib. Orden de visitar, 8. kap.

8. *Ibidem*. 3. lib. 14-16.

9. Beste zenbaitzuetan, elizak erretaula egitea eskatzen zuen bisita izan aurretik.

10. De Rojas y Sandoval, B.: po. cit., Iruñea, 1591. De observatione ieuniorum, 3. lib., 1 kap., de ecclesiis aedificandis: “algunas vezes mandan hazer obras en las Iglesias, sin tener para ello dineros algunos sobradosacuya causa muchas iglesias han andado ; y andan muy alcançadas y empeñadas, y reciben grandes daños”

11. AHPG.SS. 3/2074 6. fol.

12. AMO, E sek, I neg., 29 lib., 209 fol., eta 209 b.

13. De Rojas y Sandoval, B.: op. cit., Iruñea, 1951: que los veedores “...vean, reconozcan, y entiendan, si las obras, que en las yglesias se hazen, vans segun la traca, y condiciones, con que se tomaron”

14. *Ibidem*, 2. lib, 3. kap.: cuando la obra era de importancia las constituciones mandan “se pongan edictos en las partes, donde pareciera a nuestro Vicario general, para que los officiales puedan acudir, y se de al mas perito y diestro y el que hiziere mas comodidad a la yglesia”

15. *Ibidem*, 3. lib, 4. kap.: “que no se pueda dar, ni de a hazer ninguna obra de las yglesias, sino a cada official de su officio”

16. Martín, M^a A.: Los documentos notariales y la Historia del Arte: ajustes y compromisos de obras, en: Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava. Bilbo, 1996, 345-356. orr.

Las disposiciones reunidas en estas constituciones controlan todas las etapas del proceso de producción artística, que de esta manera estará perfectamente regulado para poder evitar los problemas que surgían continuamente⁶.

Las iglesias recibían inspecciones periódicas del Visitador del obispado, quien comprobaba el buen funcionamiento de la parroquia tanto en el plano espiritual⁷, como en el material⁸. Era él quien confirmaba o denegaba la necesidad de construcción de un retablo, bien fuera por petición del templo o por iniciativa propia. Tras lo cual la parroquia solicitaba licencia para la realización del mismo⁹, cuya obtención dependía de la capacidad de la entidad para hacer frente a los gastos que implicaban una obra de esa envergadura. La insolvencia de las fábricas entrañaba numerosos problemas de impagos y de desviación de recursos hacia otras partidas de mayor urgencia¹⁰.

Una vez concedida la licencia por parte del Obispo o su Vicario General, se procedía a la elección del maestro responsable de la obra. El nombramiento podía ser directo o realizarse mediante pública subasta o remate. En algunos casos la demanda de licencia era posterior a la designación del artista, como ocurrió en el retablo mayor de Oiartzun (licencia otorgada el 18 de julio de 1631 por el Obispo Pedro Fernández Comilla¹¹ y contrato con Huici el 29 de noviembre de 1628 según consta en el Ayuntamiento¹²).

Para que los maestros pudieran pujar en subasta la contratación de un retablo era necesaria la existencia de una traza previa, que a su vez era encargada a un artista o facilitada directamente por el Veedor del obispado, persona de gran poder que impondrá su gusto en el ámbito de su diócesis¹³. La proximidad del concurso se divulgaba mediante edictos distribuidos en las poblaciones con talleres de artistas¹⁴. Finalmente, la subasta podía transcurrir “a candelá”, procedimiento consistente en la concesión del trabajo al artista que hubiera ofertado la puja más conveniente en el momento en que se apagaba la vela encendida para el remate.

6. De Rojas y Sandoval, B.: *Ibidem*. De observatione aeiuniorum, lib. 3, cap. 2: “los capitulos, y advertencias, que se deven guarar, quando se dieren obras de iglesia...”

Ibidem. De reliquiis et veneratione sanctorum, lib. 3 cap 2 “...que en las yglesias, ni retablos, ni lugares pios no se pinten historias de sanctos, sin’q primero se haga relacion dello al ordinario, para que se vea, si conviene.”

7. *Ibidem*. lib.3. Orden de visitar, cap. 8.

8. *Ibidem*. lib. 3. Capítulo 14-16.

9. En otras ocasiones la Iglesia solicitaba la construcción del retablo antes de la visita.

10. De Rojas y Sandoval, B.: *op. cit.*, Pamplona, 1591. De observatione ieiuniorum, lib. 3, cap. 1, de ecclesiis aedificandis: “algunas vezes mandan hazer obras en las Iglesias, sin tener para ello dineros algunos sobradosacuya causa muchas iglesias han andado ; y andan muy alcançadas y empeñadas, y reciben grandes daños”.

11. AHPG.SS., P. 2074 f. 6.

12. AMO, sec. E, neg. 1, lib. 29, f. 209 y 209 v.

13. De Rojas y Sandoval, B.: *op. cit.*, Pamplona, 1591: que los veedores “...vean, reconozcan, y entiendan, si las obras, que en las yglesias se hazen, vans segun la traca, y condiciones, con que se tomaron”.

14. *Ibidem*, lib 2, cap. 3: cuando la obra era de importancia las constituciones mandan “se pongan edictos en las partes, donde pareciera a nuestro Vicario general, para que los oficiales puedan acudir, y se de al mas perito y diestro y el que hiziere mas comodidad a la yglesia”.

epeak zehazten ziren, baita ordaintzeko epeak, modua eta zenbatekoa ere. Berme juridikoak ere zehazten ziren: artistaren abala izango zen fidatzailea, hitzarmena beteko ez balitz bezeroen aurrean erantzungo zuen pertsona... Normalean, fidatzailea familiartekoren bat izaten zen, batzuetan kolaboratzaile zuzena eta, beste batzuetan lan horrekin zerikusirik ez zuen pertsonaren bat. Protokoloko beste klausula batzuek materialen, neurrien, trazuen eta eredu artistikoen betebeharrak biltzen zituzten, baita edukin ikonografikoenak ere.

Partehartzaileek eta lekukoek sinatzen zuten dokumentua eta eskribauek dokumentuaren fedea ematen zuten.

Lana bukatu ondoren, komisio-emaileek dokumentua berraztertzeko eskubidea zuten, aurreikusi zen bezala egin ote zen frogatzeko: lan horri tasazioa deitzen zaio. Tasazioa egiteko bezeroak eta artistak aztertzaileak izendatzen zituzten, formaren eta materialaren ikuspegitik egindako lana ebaluatzeko eta hitzarmenean zehaztutakoaren balioa zehazteko.

ERRETAULEN FINANTZIAZIOA

Erretaula bat egiteko eta finantzatzeko eskaera bide desberdinetatik egiten zen. Parrokia zen bide ohikoena eta garrantzitsuena, parrokian biltzen zen errenten zati bat mota honetako lanak egiteko erabiltzen baitzen.

Udaletxeak ere finantzatzaile garrantzitsuak ziren. Egia esan, parrokiak aurrekontu orokorra ezin zuela ordaindu adierazi zuenean Oiartzungo kontzejuak bere baliabide propioak eskaini zituen erretaula egiteko.

Kofradiek ere izaten zuten kapera edo alboko erretaula. Oiartzungo Santa Katalinako eta Arrosarioko kofradien kasua da hori. Bi kofradia horiek Joanes Iriarteri erretaula bana eskatu zizkioten, 1591 eta 1593 urteetan¹⁷.

Erlijio-ordenetako komunitateek ere euren egoitzetan erretaulak jartzea erabaki zuten. Lanak egiteko gaitasuna erlijio-ordenen errenten arabera zen.

Babesle partikularren artean, goi-mailako elizgizonak eta pertsona aberatsak zeuden (indianoak izango dira nagusi).

Elizgizonen artean honakoak nabarmenduko genituzke: Sebastian Lartaun, oiartzuarra, Cuscoko gotzaina, Oñatiko eta Alcalá de Henaresko errektorea eta katedraduna. Hasieran, bere familiako kapera parrokian egiteko asmoa onartu egin zuen elizako kabildoak eta baita Udaletxeko zati handi batek ere¹⁸. Kontzejuaren aldeko tratua izateko, testamentua egin zuenean, urrezko barra bat eta 6.000 peso eman zituen oinordetzan erretaula nagusia egiteko. Azkenean, ordea, bere eskaera ez zen onartu eta iskanbila luze baten hasiera izan zen¹⁹.

Indianoek ere artelanak egiteko diru-kopuru handiak eman zituzten: Juan Seinek San Joseko erretaula finantzatu zuen (egun San Luis Gonzaga izena duena), Juan Ri-

17. Arrázola, M.A.: *Renacimiento en Guipuzcoa*. II. liburukia. Donostia, 1967, 406 or.

18. Pescador, J.J.: *Familias y Fortunas del Oíartzun Antiguo*. Oíartzun, 1995, 75-85 orr.

19. Pescador, J.J.: *op. cit.*, 75-85 orr.

Según las constituciones el maestro elegido debía ser perito en la materia¹⁵, y el trato se plasmaba en la escritura de obligación o contrato¹⁶. En este documento se fijaban las fechas de ejecución de la obra, así como la cantidad, forma y plazos de remuneración. Se reflejaban igualmente ciertas garantías jurídicas, como la existencia de un fiador, que avalara al artista, y respondiera ante los clientes en caso de incumplimiento; éste solía ser un familiar, otro artista -algunas veces un colaborador directo- u otra persona ajena al trabajo. Otras cláusulas de los protocolos recogían exigencias sobre la calidad de los materiales, medidas, traza o modelos artísticos, así como contenidos iconográficos.

El documento quedará firmado por los comparecientes, testigos y el escribano que da fe del mismo.

A la finalización de la obra los comitentes tenían derecho a revisión para cerciorarse que ésta se había realizado conforme a lo estipulado: es la denominada tasación. Para ello se nombraban examinadores tanto por parte de los clientes como por la del artista, que evaluaban el trabajo efectuado desde el punto de vista formal y material, y estimaban su valor con respecto al pactado en el contrato.

FINANCIACIÓN DE LOS RETABLOS

El encargo de construcción de un retablo y su financiación podía provenir de diferentes fuentes. La más frecuente e importante correspondía a la propia parroquia, que dedicaba una parte de las rentas que percibía a la ejecución de este tipo de trabajos.

Los ayuntamientos también eran importantes financiadores. De hecho en Oiartzun, el concejo aporta sus propios recursos cuando la parroquia se revela incapaz de proveer al pago del presupuesto completo.

Las cofradías solían disponer también de una capilla o de un retablo colateral. Es el caso de las de Santa Catalina y del Rosario en Oiartzun, que encargaron sendos retablos a Joanes de Iriarte, en 1591 y 1593 respectivamente¹⁷.

Las comunidades de ordenes religiosas decidían así mismo sobre la conveniencia de levantar un retablo en sus recintos. Su capacidad de realizar obras dependía de las rentas que dispusieran.

Entre los patrocinadores particulares se encuentran altos cargos eclesiásticos y personajes acaudalados en general (entre los que destacarán los indianos).

Entre los primeros sobresale el oiartzuarra Sebastián de Lartaun, obispo de Cuzco, catedrático y rector de Oñate así como catedrático de Alcalá de Henares. Su aspiración de erigir una capilla familiar en la Iglesia parroquial, fue aceptada en un principio por el cabildo eclesiástico y gran parte del ayuntamiento¹⁸. Para procurarse el fa-

15. *Ibidem*, lib. 3, cap. 4: "que no se puedan dar, ni de a hazer ninguna obra de las yglesias, sino a cada official de su officio".

16. Martín, M^a A.: Los documentos notariales y la Historia del Arte: ajustes y compromisos de obras. En *Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava*. Bilbao, 1996, pp. 345-356.

17. Arrázola, M.A.: *Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. Donostia- San Sebastián 1967, p. 406.

18. Pescador, J.J.: *Familias y Fortunas del Oiartzun Antiguo*. Oiartzun, 1995, p. 75-85.

verak aldare nagusiko urreztatzea eta polikromatua, Joakin Fagoagak Santa Katalina-ko eta San Martineko urreztadura. Ignazio Intxaurrendietak parrokian egiteko lanak ordaintzeko diru-kopuru handia utzi zuen testamentuan eta Manuel Aldakok, berriz, Bariko San Nikolaseko eliza konpontzeko (2. arg.).

ERRETAULAK EGITEKO BEHAR ZIREN LANBIDEAK

Lan baten kontratazioko eskritura maisu arduradunaren eta bezeroen artean zehazten zen. Lana egin behar zuena sona handiko eskultorea, arkitektoa edo mihizatzailea izan zitekeen eta bera hartzen zen erretaularen egiletzat²⁰.

Maisu hori izango da erretaula egiteko behar diren gainerako lanbideen arduraduna. Lanbide horietako bakoitzak funtzio zehatz bat izango du erretaula egiteko orduan:

Lehenik, arkitektoak traza egiten zuen edo beste batek egindako diseinua gauzatu zuen arkitekturako egitura batean. Hori egiteko mihizatzailearekin batera egin behar zuen lan. Mihizatzaileak zurezko piezak ondo mihizatzekeo ardura zuen, zurezko izkina eta juntak ondo gera zitezten²¹. Oso arraroa zen langile bat mihizatzaile hutsa izatea, gehienetan, mihizatzailearena eta arkitektoarena lanpostu bera izaten ziren²².

Zizeltzailea erretaulako apaingarriak zizelkatzeaz arduratzen zen: frisoak, kapitulak, zutabeak, aurrealdeak, markoak, erlaitzak...

Erretaula egiteko garrantzi handia duen beste lanbidea eskultorearena da. Eskultorea, ordea, garrantzia galduz joango da XVI. mendetik aurrera, irudiei arkitekturari baino garrantzi gutxiago ematen hasten zaienean. Artista horiek, mukuluzko figurez gain, eszenak azaltzen dituzten erliebeak egingo dituzte.

Azkenik, erretaulak osatzeko polikromiazko lanak egiten ziren. Normalean, urreztadura, estofatua eta pintura bestelako lanak bukatu eta handik denbora batera egiten ziren, lan horiek nahiko garestiak zirelako. Beraz, parrokiak edo lanak kontratatu zituen erakundeak lanak ordaintzeko egindako esfortzua pixka bat arindu ondoren hasten ziren polikromia lanak. Gainera, polikromia asko garestitzen zen urrezko orriak erabiltzen zirelako.

Aipatutako artista horiek guztiak ofizioka biltzen ziren, gremioka, ordenantza zehatzen eta kategorien arabera zehaztuta: aprendiza, ofiziala eta maisua (azken honek lanak kontratatzekeo ahalmena zuen). Maisuarekin egindako hitzarmenaren bidez iristen zen aprendiza lantegira eta maisua zen aprendizari lana erakusteko konpromisoa hartzen zuena. Kategoriaz igotzeko, gremioek kontrolatutako azterketak gainditu behar zituen (3. ir.).

20. Oiarzungo erretaularen egilea Huici izan zela esaten denean, ez du esan nahi berak eskultura egin zuenik.

21. Gainza, M.C. Escultura romanista en Navarra. Iruñea 1986, 35. or.

22. Lanbideetako terminologia gaizki erabiltzen da kasu batzuetan eta nahasketak sortzen dira. Gauzak horrela, era berean erabiltzen dira, batetik, mihizatzailea eta eskultorea eta, bestetik, arkitektoa eta mihizatzailea. Gainera, mihizatzailearen zereginak zehaztea oso zaila dela ikusten da sarritan. Halere, maisu batzuek tailuak egin eta mihizatzea, bi lanak egiten zituzten. Batzuetan, arkitektoek ere egiten zuten mihizatze-lana. Cendoya, I.: El retablo barroco en el Goierri. Kutxa Fundazioa, Donostia, 1992, 59. or.

vor del concejo, donó una barra de oro y legó en su testamento 6.000 pesos para la construcción del retablo mayor, pero su propuesta fue finalmente rechazada, provocándose un largo conflicto¹⁹.

Los indianos aportaron igualmente grandes sumas para la elaboración de obras de arte. Así, Juan de Sein financió el retablo de San José (actualmente San Luis Gonzaga), Juan de Rivera el dorado y policromado del altar mayor, José Joaquín de Fagoaga el dorado de los retablos de Santa Catalina y San Martín, Ignacio de Inchaurreandieta legó en su testamento una importante cantidad de dinero para obras en la parroquia y Manuel de Aldaco costeó el de San Nicolás de Bari (fot. 2).

OFICIOS PARTICIPANTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE RETABLOS

La escritura de contratación de una obra se concertaba entre los clientes y el maestro responsable de la ejecución de la misma, escultor o arquitecto y/o ensamblador de cierto prestigio a quien se considera habitualmente autor del retablo²⁰.

De este maestro dependerán los diversos oficios participantes en la ejecución del retablo, cada uno de ellos encargado de una función bien definida:

En primer lugar estaba el arquitecto, que dibujaba las trazas o materializaba el diseño realizado por otro en una estructura arquitectónica, tarea en la que colabora el ensamblador, que a su vez tenía encomendada la misión de ensamblar las diversas piezas de madera de modo que las juntas y esquinas quedaran perfectas²¹. El oficio de ensamblador raramente aparece individualizado y solía ir unido al de arquitecto²².

El entallador se encargaba de cubrir con talla decorativa la superficie del retablo destinada a ello: frisos, capiteles, columnas, frentes, marcos, ménsulas, etc.

El escultor es otra de las figuras primordiales que participa en la realización del retablo, aunque su importancia mermará a partir del siglo XVI conforme disminuye el protagonismo de las imágenes con relación a la arquitectura. Estos artistas, además de las figuras de bulto, esculpirán relieves con escenas.

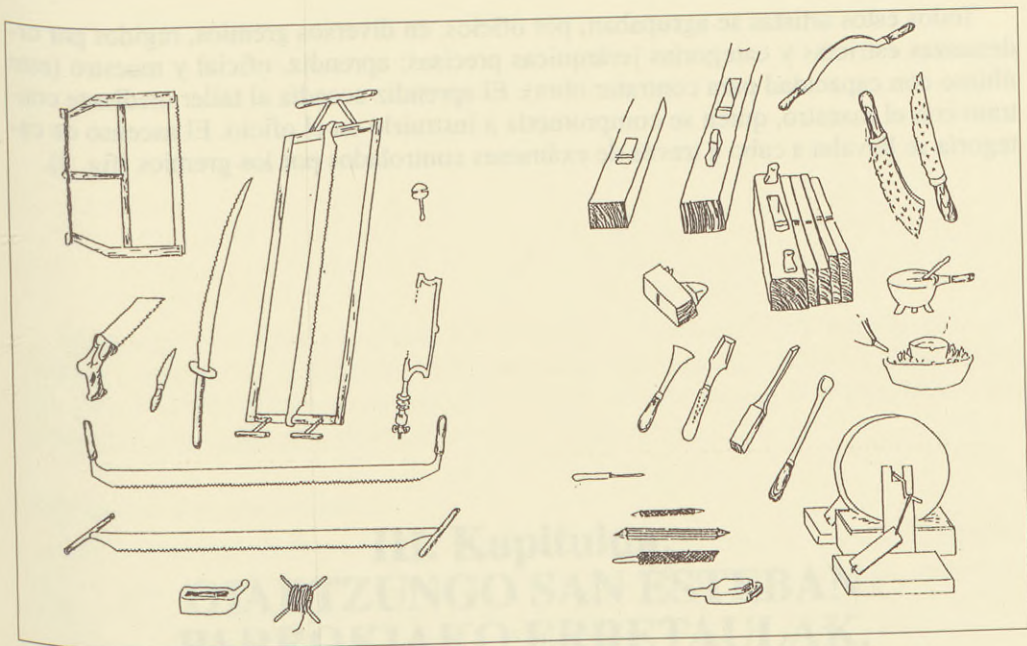
Los retablos se completaban en última instancia con labores de policromía. Normalmente el dorado, estofado y pintura, que corría a cargo de los maestros doradores o pintores, se realizaban tiempo después dado el enorme coste de las obras. La parroquia o entidad contratante debía recuperarse del esfuerzo económico afrontado, tanto más habida cuenta de que la policromía podía suponer un presupuesto aun más cuantioso debido a la utilización de panes de oro.

19. Pescador, J.J.: op. cit., pp. 75-85.

20. Así, cuando se habla de Huici como autor del retablo de Oiartzun no quiere decir que él realizara la escultura.

21. Gainza, M.C.: Escultura romanista en Navarra. Pamplona, 1986, p.35.

22. En ocasiones se producen confusiones por una errónea utilización de la terminología sobre los oficios. De este modo, encontramos el uso indistinto de entallador y escultor o de arquitecto y ensamblador. En este último caso nos encontramos además con que en muchas ocasiones sus labores son difíciles de delimitar. A esto se añade la existencia de ciertos maestros que ejercitan dos tareas distintas, como entallar y ensamblar, o arquitectos que también podían ensamblar. Cendoya, I.: El retablo barroco en el Goierri. Fundación Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1992, p. 59.



3. Oinarriak eraikitzeke erabilitako tresnak (cf. Verougstraete- Marcq, H. Y Van Schoute, R. Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16 siècles. Heure-le-Romain, 1989. pp. 22-23).

Herramientas utilizadas en la construcción de soportes (cf. Verougstraete- Marcq, H. Y Van Schoute, R. Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16 siècles. Heure-le-Romain, 1989. pp. 22-23).

Todos estos artistas se agrupaban, por oficios, en diversos gremios, regidos por ordenanzas estrictas y categorías jerárquicas precisas: aprendiz, oficial y maestro (este último con capacidad para contratar obra). El aprendiz accedía al taller mediante contrato con el maestro, quien se comprometía a instruirlo en el oficio. El ascenso de categoría se llevaba a cabo a través de exámenes controlados por los gremios (fig. 3).

III. Kapituluak:

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK.

ERRETAULA NAGUSIA

Capítulo III:
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA
DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN.
EL RETABLO MAYOR

Oiartzungo San Esteban parrokiako barne aldea bederatzirretaula barrokorekin apaindua dago (ir. 4). Erretaulak 1629 (erretaula nagusia) eta 1775 urteen artean eginak dira (San Nikolaseko erretaula)¹. Sakristiako horman dagoen XIX. mendeko erretaula-nitxo neoklasikoak osatzen du erretaulen multzoa.

Desagertutako erretaulak

Elizari buruzko bibliografian oraingoak baino zaharragoak diren erretaula batzuen berri ematen da: seguru asko, frantsesek 1638. urtean eragin zuten suteak desagindakoak. Erretaula nagusia eta Santa Katalinari, Santa Mariari, Sakramentu Santuari² eta Arrosarioko Ama Birjinari eskainitako erretaulak³.

Erretaula zaharra Juan Iriartek egin zuen 1595 urtea baino lehen. Urte horretakoa da, erretaula zela eta, Antonio Oleagarekin izan zen auzia⁴.

Santa Katalinako erretaula egiteko ere Juan Iriarteri eskatu zion Kofradia Santuak (sorrera 1559 baino lehenagokoa da). Erretaula Martin Zuaznabarrek ordaindu zuen. Martin Zuaznabar bere izen bera zuen burdinolaren eta Olaizola burdinolaren jabea zen (Ana Olaizolarekin ezkondu zenetik⁵).

Juan Iriartek Anbrosio Bengoetxearekin egin zuen lan Donostiako San Vicenteko erretaulan (1583) eta 1590. urtean Hondarribiako erretaula nagusia hitzartu zuen. Bera hil ondoren, Jeronimo Larreak, Lope Iriartek, eta Martin eta Esteban Ostizak bukatu zuten erretaula.

Parrokiako liburuei begiratu bat emanez gero, SantoKристoren omenez egindako erretaula aipatzen da. Erretaula horrek ez zuen balio handirik izango bere garaian.

1. Ikerketa honetako datuak, batez ere, Donostiako Elizbarrutiko artxibokoak dira. Artxibo honetan dauden parrokiari buruzko liburuak, Oiartzungo Artxibo Municipal (parrokiaren patroia) eta Oñatiko Protokoloen Artxiboa. Horiei erantsi behar zaie elizari buruzko bibliografia argia: Manuel Lecuona, *Del Oyarzun Antiguo*. Dokumentazioa ugaria da, baina ez oso esplizitua. Udaletxe batzuetako aktetan jasotako erreferentziak ezin izan dira frogatu, eskribautzako dokumentuak Protokoloen Artxiboan ez zeudelako (Erretaula nagusiaren kontzertuen eskritura, horietako batzuen polikromatua eta urre kolorea...). Bestalde, erretaulari buruz gauza gehiago ezagutzen ditugu aragitaratu gabeko datuei esker. Ondorioz, lehendik ezagutzen ziren baino artista gehiago ezagutzen ditugu orain.
 2. Múgica, S.: *La iglesia de Oyarzun*. En Euskalerrriaren alde, 186-88 zk., Donostia, 535. orr.
 3. Lecuona, M.: op. cit. Donostia, 59-60 orr.
 4. Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun del valle de Oiartzun. *Oiartzun aldizk.* Oiartzun 23 zk., 40. orr.
 5. Pescador, J.J.: op. cit., *Oiartzun*, 92. orr.
- Arrazola, M.A.: op. cit., Donostia, 1967, II libur., 425-26. orr.

El interior de la parroquia de San Esteban de Oiartzun está decorado con nueve retablos barrocos (fig. 4), cuya datación abarca el periodo comprendido entre 1629 (retablo mayor) y 1775 (retablo de San Nicolás)¹. Este conjunto se completa con el retablo-hornacina neoclásico que se levanta en una de las paredes de la Sacristía, realizado en el siglo XIX.

Retablos desaparecidos

En la bibliografía sobre la iglesia se recoge la existencia de ciertos retablos anteriores a los actuales, probablemente destruidos en el incendio provocado por la incursión francesa de 1638. Así, se citan el retablo mayor y otros dedicados a Santa Catalina, Santa María, Santísimo Sacramento² y Ntra. Sra. del Rosario³.

El antiguo retablo mayor fue realizado por Juan de Iriarte antes de 1595, fecha en la que tiene lugar un pleito con Antonio de Oleaga, maestro pintor, por el policromado de dicha obra⁴.

El retablo de Santa Catalina fue encargado igualmente a Juan de Iriarte por la cofradía de la Santa (cuya fundación es anterior a 1559) y costeadado por Martín de Zuaznabar, propietario de la ferrería de su mismo nombre y de la de Olaizola, gracias a su matrimonio con Ana Olaizola⁵.

Juan de Iriarte trabajó con Ambrosio de Bengoechea en el retablo de San Vicente de San Sebastián (1583) y contrató en 1590 el mayor de Hondarribia que finalizarían a su muerte Jerónimo de Larrea, Lope de Iriarte, y Martín y Esteban de Ostiza.

1. Los datos expuestos en este estudio provienen principalmente del Archivo Diocesano de San Sebastián, donde están depositados los libros correspondientes a la parroquia, Archivo Municipal de Oiartzun, patrono merelengo de la misma y Archivo de Protocolos de Oñate. A esto se añade evidentemente la bibliografía sobre la Iglesia, encabezada por la obra de Don Manuel Lecuona, *Del Oyarzun Antiguo*.

La documentación es variada, aunque no demasiado explícita. Ciertas referencias recogidas en las actas del ayuntamiento no han podido cotejarse por no hallarse los documentos de las escribanías en el archivo de Protocolos (Escritura de concierto del Retablo Mayor, del dorado y policromado de alguno de ellos, etc.). No obstante se han completado conocimientos sobre los retablos con ciertos datos inéditos, añadiendo nuevos artistas a la nómina de los ya conocidos.

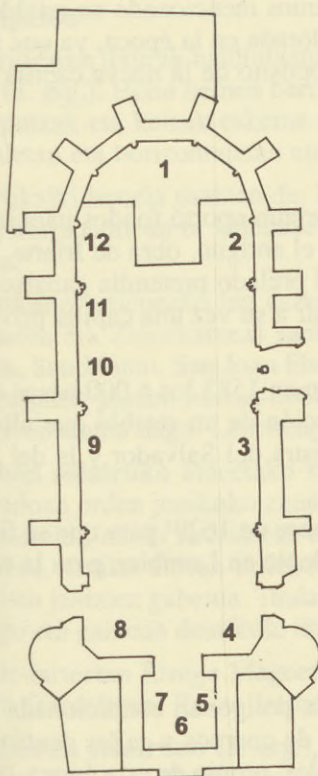
2. Múgica, S.: *La iglesia de Oyarzun*. En *Euskalerrriaren alde* n° 186-88. Donostia-San Sebastián, p. 535.

3. Lecuona, M.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1959, pp. 59-60.

4. Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun del valle de Oiartzun. En *Rvta. Oiartzun*. Oiartzun, 1993, p. 40.

5. Pescador, J.J.: op. cit., Oiartzun, 1995, p. 92.

Arrazola, M.A.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1967, Tomo II, pp. 425-26.



4. Parrokiako erretaulen distribuzioa.

1. Erretaula nagusia.
2. San Joseren erretaula.
3. Doloreetakoaren erretaula.
4. San Martinen erretaula.
5. Xabierko San Frantziskoren erretaula.
6. SantoKристoren erretaula.
7. San Ignazioaren erretaula.
8. Santa Katalinaren erretaula.
9. San Luis Gonzagaren erretaula.
10. Bariko San Nikolasen erretaula.
11. Pulpitua.
12. Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula.

Distribución de los retablos en la parroquia.

1. Retablo mayor
2. Retablo de San José
3. Retablo de la Dolorosa
4. Retablo de San Martín
5. Retablo de San Francisco Javier
6. Retablo del Santo Cristo
7. Retablo de San Ignacio
8. Retablo de Santa Catalina
9. Retablo de San Luis Gonzaga
10. Retablo de San Nicolás de Bari
11. Púlpito
12. Retablo de La Virgen del Rosario

Izen bereko dorrearen azpian egin behar zuten kapera berria aipatzen denean, erretaularen egoera txarra aipatzen baita.

Erretaula nagusia

Donostiako Sebastian Lartaun apezpikuak erretaula berria egiteko diru-laguntza hain gogotsu emateak adierazten du aurreko erretaulak, Iriartek eginak, ez zuela garrantzi handiegirik izango. Gauzak horrela, prelatuak Oiartzungo hiribilduaren esker ona jaso nahi zuen, berak, aldi berean, parrokiari kapera pribatua egin ahal izateko.

Lehenik, 1578. urtean urrezko barra bat bidali zuen eta 1583an 6.000 peso utzi zituen oinordetzan erretaula egiteko. Hamabi apostoluak, San Salbatoren irudia eta San Esteban patroia jartzeko moduko erretaula egin nahi zuen apezpikuak⁶.

Halere, 1629. urteko⁷ urriaren 11 arte itxaron beharko da Juan Huicirekin, Lumbierreko maisu arkitektoarekin, lan berria egiteko hitzarmena sinatzeko.

6. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 39 or.

7. AMO E sek., 4. neg., 1 lib., 3.expd., 1.fol., Huicik 1629ko azaroaren 29an Juan Arpide eskribauaren aurrean hitzarmena sinatu zela aipatzen da. Datu hori ezin izan da frogatu, Arpideko eskribautzako dokumentazioa 1612. urtean amaitzen baita.

En los libros de fábrica de la parroquia, encontramos mencionado un retablo dedicado al Santo Cristo, obra que no debía ser muy valorada en la época, ya que se describen las malas condiciones de su exposición a propósito de la nueva capilla que se construiría bajo la torre con su misma advocación.

Retablo mayor

La insistencia con que el obispo Sebastián de Lartaun aportó fondos para la construcción de un nuevo retablo mayor, nos indica que el antiguo, obra de Iriarte, no debía gozar de gran consideración. De esta manera, el prelado pretendía ganarse la voluntad de la Villa de Oiartzun a fin de poder construir a su vez una capilla privada en el templo parroquial.

Al envío de una barra de oro en 1578 se añadirían en 1583 los 6.000 pesos que legó en su testamento. El obispo deseaba la construcción de un retablo que albergase las esculturas de los doce apóstoles, así como la figura del Salvador y la del Patrón San Esteban⁶.

No obstante, se deberá esperar hasta el 11 de octubre de 1629⁷ para que se firme el contrato con Juan de Huici, maestro arquitecto residente en Lumbier, para la realización de la nueva obra.

Descripción

El retablo de San Esteban (fot. 3) presenta planta poligonal, condicionada por la forma del ábside. Se caracteriza por una ordenación de cuerpos y calles dentro de un esquema rectangular, de líneas verticales y horizontales, propio de esta época, trazado interrumpido en el remate, de realización posterior.

Está constituido verticalmente por banco, tres pisos, ático y remate con gloria; horizontalmente por una calle principal flanqueada por dos entrecalles y una calle lateral a cada extremo.

En el **banco** se sitúan cuatro escenas de relieve (Subida al Calvario, Oración en el huerto, Prendimiento y Flagelación), alternando con netos donde se ubican representaciones de Santos (San Agustín, San Mateo, San Juan Evangelista, San Lucas, San Marcos, San Ambrosio). A la altura de la calle central se abre una gran hornacina, rematada por un frontón curvo partido con volutas que, ocupando también el primer piso, alberga el Sagrario-expositor.

En las calles laterales del **primer piso** (fot. 4), las tallas de San Pedro y San Pablo están flanqueadas por pilastras y columnas de orden jónico, con fustes ricamente decorados con elementos vegetales y cubiertas por frontones rectos. En el nivel superior, se desarrollan relieves que representan las virtudes y las escenas de Cristo despojado de

6. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 1993, p. 39.

7. AMO sec. E, neg. 4, lib. 1, exp. 3, f. 1, donde se señala la firma del contrato con Huici el 29 de noviembre de 1629 ante el escribano Juan de Arpide. Este condicionado no ha podido ser encontrado ya que la documentación de la escribanía de Arpide acaba el año 1612.

Deskripzioa

Absidearen itxurak baldintzatutako poligono formako oina du San Estebango erre-
taulak (3. arg.). Hona hemen bere ezaugarrietako bat: garai honetan ohikoa den beza-
la, gorputzak eta kaleak eskema errektangular baten barnean ordenatzen dira, marra
bertikaletan eta horizontaletan eta errematean beranduago egindako trazatu etena du.

Bertikalki honela osatzen da: bankua, hiru solairu, teilatupea eta gloria duen erre-
matea; horizontalean bi kaletarte eta izkina bakoitzean alboetako bi kale dituen kale
nagusia.

Bankuan erliebezko lau eszena zeuden (Kalbariora igoera, Baratzean Otoitzean,
Atzematea eta Zigorkatzea) santuen irudiak zituzten idulkiekin txandakatuta (San
Agustin, San Mateo, San Joan Ebanjelista, San Lukas, San Marko, San Anbrosio). Ka-
le Nagusiaren parean horma-hobi bat dago. Horma-hobia kiribilduz banatutako fron-
toian errematatua dago. Lehenengo solairuan dago eta Sagrario-erakustokia han dago.

Lehen solairuko aldeetako kalean (4. arg.), San Pedroren eta San Pabloren tai-
luen ondoan orden jonikoko zutabe eta pilastrak daude. Zutabe eta pilastra horiek lan-
dare irudiekin modu aberatsean apaindutako fusteak dituzte eta frontoi zuzenez esta-
lita daude. Goiko aldean erliebezko hainbat eszena daude: Kristo Pilatoren aurrean
eta Kristo jantziez gabetua. Taulamenduan roleoz eta kartelaz apaindutako friso korri-
tua dago eta gainean dentikulu ilara bat.

Kale-tarteetan Errege Magoen Gurtzea eta Artzainen Gurtzea daude, alboetan za-
titutako frontoietan, Kristo Irainduaren eta Arantzaz Koroatzearen errepresentazioak.

Bigarren solairuan (5. arg.), kapitel konposatuaren zutabeak dituzten hiru horma-
hobietan San Joan Bataiatzailearen, San Estebanen eta Santiagoren tailuak daude.
Kaletarteetan, San Estebanen Harrikatzea eta San Esteban epailearen aurrean eszenak
erliebeak dituzten basamendu batean daude. Erliebe horietan Santa Inesen, Santa
Teklaren, Santa Barbararen eta Santa Apoloniaren irudiak daude.

Hirugarren solairuko bankuan Adam eta Eva zeuden etzanda baita beste santu
batzuk ere. Horien gainean daude, San Ignazioren eta Santo Domingoren eskulturak
eta Bisitazioko eta Deikundeko eszenak.

Goiko aldean Kalbarioa irudikatzen da: Kristo gurutzatua, Ama Birjina eta San
Joan. Aldeetako kaleetan Oiartzungo ezkutuak daude. Ezkutuak inguratuz, barroko
garaiko karteletz, roleoez, hostotzaz eta lore-sortak dituzten aingeruez osatutako
apaingarri aberatsak daude.

Espiritu Santuaren eta Jainko Aitaren irudiak dituen Gloriako hausturarekin erre-
matatuta dago erretaula. Irudikapen horietatik argi-tximistak eta kerubinezko buruez
ziprztindutako lainoak ateratzen dira.

IKONOGRAFIA (5. ir.)

Erretaula Biblia irudidun moduan

Fede katolikoaren dotrinako mezuen laburpena dira erretaulak⁸.

8. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: El retablo barroco. CAE. Historia 16, Madril, 1992, 27-28 orr.

las vestiduras, y Cristo ante Pilatos. El entablamento consta de un friso corrido con decoración de roleos y cartelas sobre el que se asienta una fila de dentellones.

En las entrecalles se ubican los relieves de La Adoración de los Reyes Magos y La Adoración de los Pastores, rematados por frontones partidos y las representaciones de Cristo Escarnecido y la Coronación de Espinas.

En el **segundo piso** (fot. 5), tres hornacinas con columnas de capiteles compuestos acogen las tallas de San Juan Bautista, San Esteban y Santiago. En las entrecalles, las escenas de la Lapidación de San Esteban, y San Esteban ante el Juez se levantan sobre un basamento con relieves en el que figuran Santa Inés, Santa Tecla, Santa Bárbara y Santa Apolonia.

En el banco del **tercer piso** se efigian recostados Adán y Eva, así como otros santos. Sobre ellos, se yerguen las esculturas de San Ignacio y Santo Domingo y las escenas de la Visitación y la Anunciación.

En el nivel superior se sitúa la representación del Calvario, con Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, correspondiendo en las calles laterales con sendos escudos de Oiartzun rodeados de una rica decoración barroca de cartelas, roleos, follaje, y ángeles que sostienen ramos de flores.

El retablo queda rematado por un rompimiento de Gloria con representaciones del Espíritu Santo y Dios Padre, de los cuales se expanden rayos de luz y nubes salpicadas por cabezas de querubines.

ICONOGRAFÍA (fig. 5)

El retablo como Biblia de imágenes

Los retablos constituyen verdaderos compendios de los principales mensajes doctrinales de la Fe católica⁸.

El concilio de Trento fomentó la utilización de imágenes para propagar sus dogmas, y así contrarrestar las críticas del protestantismo, en un intento de instruir y afirmar en los misterios de la Fe a sus fieles, más acostumbrados al lenguaje visual que al escrito.

El retablo de San Esteban y los principios contrarreformistas

El retablo de San Esteban responde a modelos iconográficos romanistas y por lo tanto contrarreformistas, adoptando determinadas normas de composición que afectan fundamentalmente al contenido temático⁹ y a la disposición de las imágenes en el retablo.

Durante este periodo artístico los temas se repetirán hasta la saciedad siguiendo una ordenación que prioriza el lado del Evangelio (izquierda según se contempla el retablo) respecto a la epístola (derecha) y enfatiza la calle central y el Sagrario.

8. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: El retablo barroco. CAE. Historia 16. Madrid, 1992, pp. 27-28.

9. Martín González, J.J.: Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento, en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid, 1964, pp. 7.

Trentoko Kontzilioak mezuak zabaltzeko irudiak erabiltzea bultzatu zuen. Horrela, protestantismoaren kritikak txikitzen eta eliza katolikoaren jarraitzaileei Fedearen misterioak erakusten saiatu ziren. Izan ere, eliza katolikoko jarraitzaileak irudi bidezko hizkuntzara ohituagoak daude hizkuntza idatzira baino.

San Estebango erretaula eta kontrarreformisten oinarriak

San Estebango erretaulak irudi ikonografiko erromanistei, eta beraz kontrarreformistei, erantzuten die. Batez ere, gaikako edukin⁹ eta erretauletakoa irudien antolamenduari eragiten dioten arauak ezartzen dira.

Aldi artistiko honetan Epistolaren (eskuinean) arabera Ebanjelioak (ezkerretara, erretaula nondik begiratzen den kontuan izanik) hartzen duen alderdiari lehentasuna ematen dion antolamendua jarraituz, gaiak nahi adina errepikatuko dira. Kale nagusiari eta Santuarioari garrantzi berezia emango diote.

Kasu honetan, honela bereizten dira edukin ikonografikoak (ikus planoak).

Bankuan, erretaulako egitura osoaren euskarria, ebanjelistak eta Elizako apaizak jartzen dira sinbolikoki. Hau da, Elizako doktrinaren oinarriak eta erakutsitako egia-zen zainzaileak. Emoziorik handiena duten eszenak dira hemengoak, Kristoren pasioak Berrerospen moduan.

Narraziorako erliebeek dute oraindik ere nagusitasun handiena, baina gerturatu ari den garapenaren lehen aztarnak ere nabari dira. Garapen berriarekin narraziozko erliebeek santu edo titularren aurrean nagusitasuna galduko dute, parrokiako alboetako erretaulan ikus daitekeenez. Ulergarritasun¹⁰ eta hautemate handiagoa bilatzeko asmoz, Kontzilioak gotikoan eta lehen errenazimenduan ohikoak ziren narrazioak bertan behera utzi nahiko ditu.

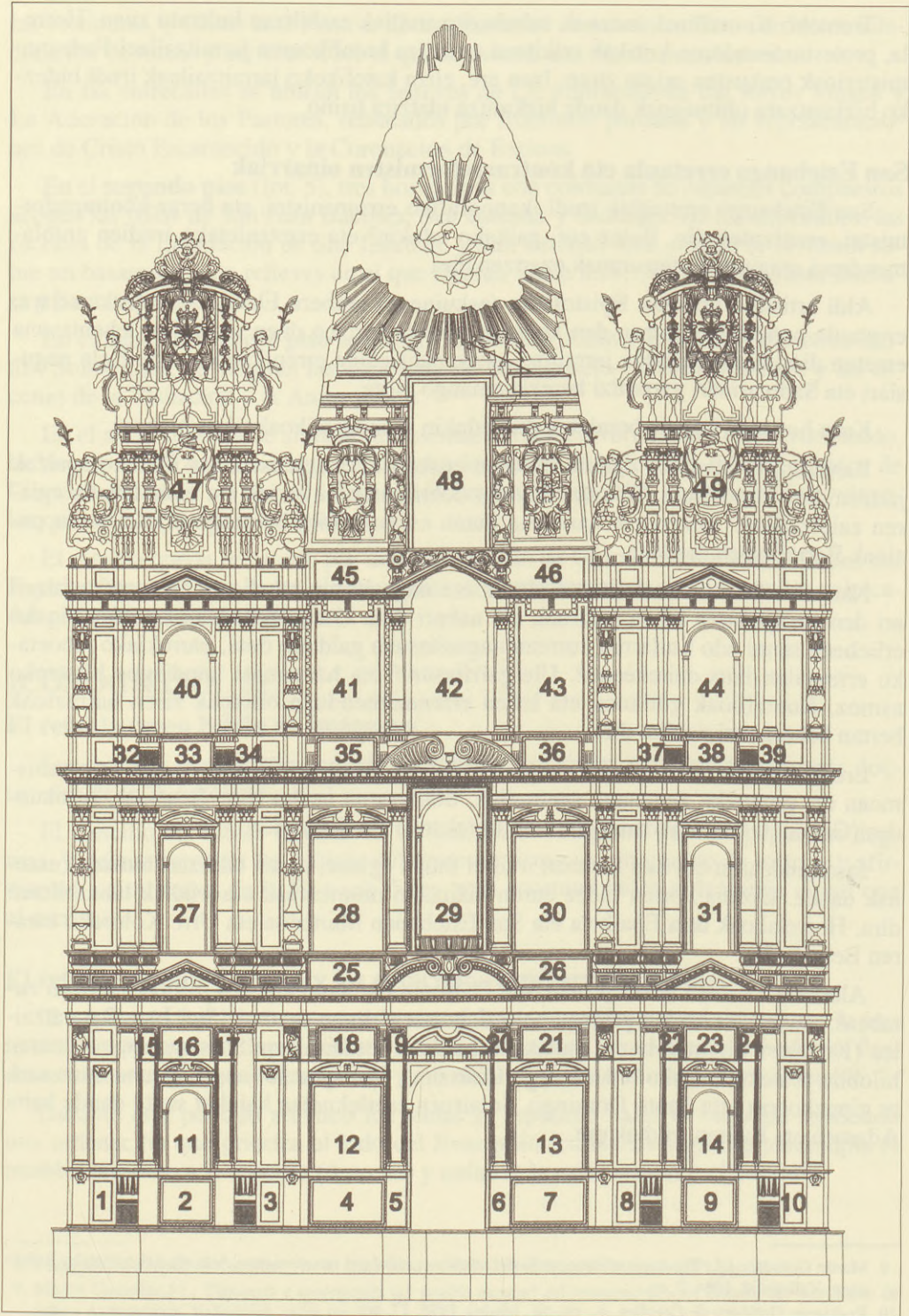
Erdiko kaleak hain zabalak izatea da nabarmenena eta bertan daude, erromanismoan eta goranzko zentzuan, santuarioa, titularraren irudia (San Esteban), Jasokundea (Gizakien eta Jainkoaren arteko bitartekaria) eta Kalbarioa.

Jasokundearen eta San Esteban irudiei muga eginez, euren bizitzari buruzko eszenak daude. Eszena horien bidez euren bizitzako momentuak eta irudiak laburbiltzen dira. Horrelakoak dira Epaiaketa eta San Estebanen Martirioa eta Urre Koloreko atearen Besarkada.

Alboetako kaleen lehen pisuan San Pedoren eta San Pablaren irudiak zituzten zutabeak zeuden eta horien gainean herriak gurtzen zituen santuak: San Joan Bataiatzailea (Kristoren aitzindaria eta ondoko ospitaleko titularra) eta Santiago (apostoluaren hilobira joateko kostako bidean dago Oiarzun), San Ignazio (nagusitasuna duen santu gipuzkoarra) eta Santo Domingo. Solairuen eserleketan hainbat santu daude baita Adamen eta Evaren irudiak ere.

9. Martín González, J.J.: *Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento*, Arte eta Arkeologiako Boletinean. Valladolid, 1964, 7. or.

10. Rodríguez Gutiérrez de Cevallos, A.: *op. cit.*, Madril, 1995, 17. or.



PROGRAMA IKONOGRAFIKOA (5. ir.)

1. San Agustín.
2. Kalbariora igoera.
3. San Mateo.
4. Baratzean Otoitzean.
5. San Joan Ebanjelista.
6. San Lukas.
7. Atzematea.
8. San Marko.
9. Zigorkatzea.
10. San Ambrosio.
11. San Pedro.
12. Erregea Magoen Gurtzea.
13. Artzainen Gurtzea.
14. San Pablo.
15. Zuhurtzia.
16. Kristo jantziez gabetua.
17. Fedea.
18. Ecce Homo.
19. Esperantza.
20. Justizia.
21. Arantzaz koroatzea.
22. Sendotasuna.
23. Kristo Pilatoren aurrean.
24. Neurritasuna.
25. Santa Ines eta Santa Tekla (edo Santa Kristina).
26. Santa Barbara eta Santa Apolonia.
27. San Joan Bataiatzailea.
28. San Estebanen Harrikatzea.
29. San Esteban.
30. San Esteban epailearen aurrean.
31. Santiago.
32. San Andres.
33. Adam.
34. San Bartolome.
35. Santua.
36. Paduako San Antonio.
37. San Frantzisko Asiskoa.
38. Eva.
39. Santo Tomas Aquinokoa.
40. San Ignazio.
41. Bisitazioa.
42. Sortzez Garbia.
43. Deikundea.
44. Santo Domingo.
45. Santa Luzia eta Santa Ageda.
46. Santa Katalina eta Santa Barbara.
47. Oiartzungo armen ezkutua.
48. Kalbarioa.
49. Oiartzungo armen ezkutua.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO (fig. 5)

1. San Agustín.
2. Subida al Calvario.
3. San Mateo.
4. Oración en el Huerto.
5. San Juan Evangelista.
6. San Lucas.
7. Prendimiento.
8. San Marcos.
9. Flagelación.
10. San Ambrosio.
11. San Pedro.
12. Adoración de los Magos.
13. Adoración de los Pastores.
14. San Pablo.
15. Prudencia.
16. Cristo despojado de las vestiduras.
17. Fé.
18. Ecce Homo.
19. Esperanza.
20. Justicia.
21. Coronación de Espinas.
22. Fortaleza.
23. Cristo ante Pilatos.
24. Templanza.
25. Santa Inés y Santa Tecla (o Santa Cristina).
26. Santa Bárbara y Santa Apolonia.
27. San Juan Bautista.
28. Lapidación de San Esteban.
29. San Esteban.
30. San Esteban ante el juez.
31. Santiago.
32. San Andrés.
33. Adán.
34. San Bartolomé.
35. Santo.
36. San Antonio de Padua.
37. San Francisco de Asís.
38. Eva.
39. Santo Tomás de Aquino.
40. San Ignacio.
41. Visitación.
42. Inmaculada.
43. Anunciación.
44. Santo Domingo.
45. Santa Lucía y Santa Águeda.
46. Santa Catalina y Santa Bárbara.
47. Escudo de armas de Oiartzun.
48. Calvario.
49. Escudo de armas de Oiartzun.

En el caso que nos ocupa los contenidos iconográficos se distribuyen según el dibujo de la página anterior.

En el banco, sostén de toda la estructura del retablo, se sitúan simbólicamente los evangelistas y Padres de la Iglesia, es decir, los fundamentos de la doctrina de la Iglesia y los depositarios de la verdad revelada. Aquí se ubican también las escenas de mayor emoción, las de la pasión de Cristo comprendida como historia de la Redención.

Los relieves narrativos gozan todavía de una preponderancia clara, aunque se atisban ya indicios de la evolución que se avecina, en la que éstos perderán protagonismo con respecto a las imágenes de santos o titulares, tal y como se observa en los retablos laterales de la parroquia. En su búsqueda de mayor percepción e inteligibilidad¹⁰ el concilio pretenderá abolir las narraciones, habituales durante el gótico y primer renacimiento.

La calle central destaca por sus mayores dimensiones y en ella se ubican, como sucede invariablemente en el romanismo y siguiendo el sentido ascendente, el sagrao, la figura del titular (San Esteban), la Asunción (la Virgen como mediadora entre los hombres y Dios) y el Calvario.

Flanqueando las imágenes de la Asunción y de San Esteban, se desarrollan escenas referidas a sus vidas, representando momentos e imágenes que las sintetizan. Así, figuran el Juicio y Martirio de San Esteban, la Anunciación y el Abrazo en la Puerta Dorada.

En el primer piso de las calles laterales se efigian San Pedro y San Pablo como pilares de la Iglesia y sobre ellos, santos de devoción popular: San Juan Bautista (precursor de Cristo y titular del vecino hospital) y Santiago (Oiartzun está situado en el camino de la costa que conducía a la tumba del apóstol), San Ignacio (el santo guipuzcoano por excelencia) y Santo Domingo. En las zonas de asiento de los pisos, se despliegan series de santos y Adán y Eva.

TEMAS¹¹

Temas ligados a Cristo

1. Ciclo del Nacimiento

Habitualmente las manifestaciones más representadas de los primeros años de la vida de Jesús son las dos epifanías narradas en los evangelios canónicos. Aquí, están dispuestas en paralelo, tal y como venía haciéndose desde el renacimiento.

10. Rodríguez Gutiérrez de Cevallos, A.: op. cit., Madrid, 1995, p. 17.

11. Para los temas de iconografía nos hemos basado en:

Réau, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, 2000.

Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: *La Bible et les Saints*. Guide Iconographique. Flammarion, Paris 1990.

Ferrando Roig, J.: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950.

Attwater, D.: *Dictionary of Saints*. Londres, 1983.

GAIAK¹¹

Kristori lotutako gaiak

1. Jaiotzari buruzko zikloa

Jesusen bizitzaren lehen urteak ongien biltzen dituzten adierazpenik ohikoenak ebanjelio kanonikoetako bi epifania dira. Erretaula honetan, paraleloan jarrita daude, errenazimenduz geroztik egiten zen bezala.

Errege Magoen gurtzea (12) (80 arg.)

San Mateoren ebanjelioak (2, 1-12) izar batek Judeako erregearen jaiotzaren berri nola eman zuen azaltzen du. Izar horri jarraituz, Jesus Haurra Belengo etxe batean zegoela jakin zutenean gurtu egin zuten eta eskaintzak egin zizkioten. Ebanjelio apokrifoek xehetasun ugariarekin aberastu zuten pasadizo hori, izan ere Mateok ez du behar inongo momentuetan errege magoen kopururik eta izenik. Aspaldiko tradizioak munduko hiru lekurekin erlacionatuko ditu Errege Magoak: Asiarekin, Afrikarekin eta Europarekin, eta baita Hirutasunaren dogmarekin ere. Kontakizun honek Jesusen jainkotasuna sinbolizatzen du eta erregeen errege aitortuko dute subiranoek.

Eskultoreek tradiziozko eskema tradizionala errespetatu dute erliebe honetan: Maria eserita Haurra biluzik duela eta San Jose bere atzean. Beste aldean, eszena orekatu nahian, bi errege daude. Bi erregeetako bat Jesus Haurrari oparia ematen irudikatzen da (pertsonea burusoila, bizarduna, irudi erromanista hori asko erabili izan da). Bost pertsonaia izateak simetriako ardatzak bilatzea zailtzen du eta, ondorioz, egileak konposizioaren erdialdean jarri du hirugarren erregea (Antxietak Tafallan, Pedro Imberto Allon edo Bernabe Imbertok Garisoainen eta Mañerun egindako erliebeen antzekoa).

Eszena ez da Artzainen Adorazioaren marko berean girotzen.

Artzainen gurtzea (13) (81. arg.)

Mariak "Daviden hirian, Belenen" izan zuen Haurra. San Lukasek inguru etako belardietan bizi ziren artzainak aipatzen ditu. Haurra jaio zen gauean aingeru bat agertu zen artzainen artera Salbatzailearen jaiotzaren berri ematera.

Maria da irudiaren ardatz nagusia. Haurra eskuetan du eta artzainei eta behatzailleei erakusten die (hemen Maria eszenaren parte da eta ez erdi aroan bezala). Gainerako irudiek Maria hartzen dute oinarrian: alde batera San Jose eta artzain bat, eta beste aldera, bi artzain. San Josek hegaldun kapela du buruan eta ondoko artzainak lepoan arkumea duela sortzen duen bolumena orekatzen du. Irudien begiradek eta jarrekek Jesusengan egiten dute bat.

11. Ikonografiako gaietarako honako bibliografia erabili da:

Réau, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, 2000.

Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*. Flammarion, Paris, 1990.

Ferrando Roig, J.: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950.

Attwater, D.: *Dictionary of Saints*. Londres, 1983.

Adoración de los Magos (12) (fot. 80)

El evangelio de San Mateo (2, 1-12) relata cómo una estrella anunció a los magos de Oriente el nacimiento de un rey en Judea. Guiados por ella, descubrieron al Niño Jesús en una casa de Belén, le adoraron y le obsequiaron con sus ofrendas. Los evangelios apócrifos enriquecieron este episodio con múltiples detalles, ya que San Mateo no precisa en ningún momento el número ni el nombre de los magos. Una antigua tradición relacionaría su número (3) con las tres partes del mundo entonces conocidas: Asia, África y Europa, o incluso con el dogma de la Trinidad. Este relato simbolizaría la divinidad de Jesús, reconocido por los soberanos de la tierra como rey de reyes.

En este relieve, los escultores han respetado el tradicional esquema romanista: María sentada mostrando al Niño desnudo y San José tras ella. En la parte opuesta y equilibrando la escena se sitúan dos reyes, uno de los cuales se representa arrodillado entregando al Niño Jesús un presente (corresponde al clásico y muy utilizado modelo romanista de personaje calvo barbado). La presencia de cinco personajes complica la búsqueda de ejes de simetría, por lo que el autor ha optado por la representación del tercer mago inclinado en el centro de la composición (similar a los relieves realizados por Anchieta en Tafalla, por Pedro Imberto en Allo o por Bernabé Imberto en Gari-soain, y Mañeru).

La escena no está ambientada en el mismo marco que la Adoración de los Pastores.

Adoración de los Pastores (13) (fot. 81)

María dio a luz al Niño “en la ciudad de David que se llama Belén”. San Lucas menciona la existencia en la región de pastores que vivían en los campos, y la misma noche del alumbramiento un ángel se aparece a ellos y les da la buena nueva del nacimiento del Salvador.

María constituye el eje central de la imagen, mostrando el Niño a los pastores (que participan en la escena, al contrario de lo que sucedía en la edad media) y al observador. Las demás figuras se ubican simétricamente con respecto a ella: a un lado San José y un pastor y en el otro dos pastores. San José está tocado con un gran sombrero de ala que equilibra el volumen contrapuesto del pastor que porta un cordero al cuello. Tanto las miradas como las posturas convergen en Jesús.

El fondo escenifica una arquitectura y un techado de cabaña que se repite con frecuencia en este tipo de escenas. A pesar de que el Concilio consideraba al buey y a la mula como faltos de nobleza, además de apócrifos, la tradición supera esta objeción y aparecen representados en segundo plano. Si bien la composición es fiel a los esquemas romanistas, los personajes visten atuendos de época para hacerlos más cercanos a la realidad y, por tanto, se insertan dentro del gusto barroco.

2. Ciclo de la pasión

Oración en el Huerto (4) (fot. 6)

Tras la última cena, Jesús se dirige al jardín de Getsemaní, al pie del monte de los Olivos. Sólo Pedro, Santiago y Juan acompañan al Señor, mientras los demás discí-

Eszenaren hondoan arkitektura eta txabola baten teilapea irudikatzen dira. Mota horretako eszenetan sarritan errepikatzen diren eszenak dira. Kontzilioaren ustez, idia eta mandoa ez ziren nobleziako animaliak, apokrifoak baizik. Tradizioak, ordea, arazo hori gainditu egiten du eta bigarren planoan agertzen dira. Antolaketak eskema erromanista jarraitzen du: pertsonaiek orduan erabiltzen ziren arropak dituzte, errealityterera gerturatzeko. Beraz, barroko estilokoak direla esan daiteke.

2. Pasioaren zikloa

Baratzean Otoitzean (4) (6. arg.)

Azken afariaren ondoren, Jesus Getsemaniko lorategira abiatzen da, Olibondoen mendipera. Pedrok, Santiagok eta Joanek bakarrik laguntzen diote Jaunari. Gainerako dizipuluak atean gelditzen dira. Belauneko jarri eta Kristok honakoa dio Aitari: “Jauna, ken ezazu kaliza nire aurretik”.

Oiartzungo konposaketa erromanista garaikoa da: San Pedro eta San Pablo lehen planoan daude, Santiago bigarren planoan dago (Kristorengandik simetrikoki jarrita), belauneko eta besoak otoitzean ariko balitz bezala zabaldua. Aingeru bat da Jainkoaren laguntzaile, Kristoren bi izaeren arteko borrokaren berri ematen duen pasadizoa da honakoa.

Atzimatea (7)

Lau ebanjelistek atzimatearen berri ematen dute euren ebanjelioetan (Mt 26, 47-56; Mc 147, 43-52; Lc 22, 47-53; Jn 18, 8). Tradizioz, bi gertaeren inguruan eraikitzen da eszena: Judasen musua eta atzimatea bera. Soldaduek Jesus atxilotzen duten momentua agertzen da erliebean. San Pedrok ezpata atera eta Jesus defendatzen nola saiatzten den adierazten du.

Beste elementu batzuek, anekdotiko hutsak izanagatik, erdi aroko eruedetara eramaten gaituzte: Jesusi hanka zapaltzen dion soldadua, Jesus lepotik hartzen duen soldadua... Bestetik, arropen errealismoak (polaina sastatuak, esate baterako) barrokora gerturatzen gaitu eta San Pedro tailuari eta estetika erromanista hutsa duten soldadutipoei kontrajartzen zaie.

Kristo Pilatoren aurrean (23)

Apaiz handiaren aurrean egon ondoren, Jesus Judeako prokuradorearengana, Pilatorengana, eramaten dute. Pilatok ez dauka “Juduen arteko”¹² istiluetan sartzeko gogorik. Galderak egiten dizkio, baina Pilatok “ez du aurkitzen gizon hori zigortzeko moduko arrazoirik” (Lc 23, 4).

Eszenan honakoa irudikatzen da: Jesus lepoan soka lotuta duela, Pilatorengana daramatela gogorik gabe. Prokuratzailea eta soldadua ohiko eredu erromanistaren adierazle dira.

12. Réau, L.: op. cit., Bartzelona, 2000, 1 tom., 2 bol., 467. or.

pulos queda a las puertas. Arrodillándose, Cristo ruega a su Padre: “Señor, aparta de mí este cáliz”.

La composición de Oíartzun responde a tipos romanistas: San Pedro y San Pablo se sitúan en primer plano, mientras que Santiago se ubica en segundo término, dispuesto simétricamente a Cristo, arrodillado y con los brazos abiertos en actitud de plegaria. Un ángel conforta al Señor. Este episodio simboliza la lucha entre las dos naturalezas de Cristo.

El Prendimiento (7)

Los cuatro evangelistas describen el prendimiento en sus evangelios (Mt 26, 47-56; Mc 147, 43-52; Lc 22, 47-53; Jn 18, 8). Tradicionalmente la escena se articula en torno a dos acontecimientos: el beso de Judas y el arresto propiamente dicho. En este relieve se recoge únicamente el momento en que Jesús es capturado por los soldados mientras que San Pedro desenvaina la espada para defenderle.

Algunos elementos, por su carácter anecdótico, como el soldado que pisa a Jesús o el personaje que lo prende del cuello nos retrotraen a modelos medievales. Por otra parte, el realismo de ciertos ropajes -como es el caso de las polainas acuchilladas-, más cercano al gusto barroco, se contraponen a la figuras de San Pedro y los tipos de algún soldado de clara estética romanista.

Cristo ante Pilatos (23)

Después de su comparecencia ante el gran sacerdote, Jesús es conducido delante del procurador de Judea, Pilatos, poco deseoso de tomar partido en esta disputa “entre Judíos”¹². Tras interrogarle, Pilatos “no encuentra motivo que justifique la condena de este hombre” (Lc 23, 4).

La escena muestra a Jesús, con una cuerda atada al cuello, conducido ante Pilatos, representado en actitud indolente. Tanto el procurador como el soldado responden a modelos típicamente romanistas.

Cristo despojado de sus vestiduras (16) (fot. 7)

Los verdugos sortearon los vestidos de Jesús que les correspondían por derecho. Compositivamente, los diversos volúmenes que integran el relieve se colocan simétricamente respecto a un eje: a la izquierda, San Juan consuela a la Virgen María; a la derecha, Pilatos, vestido con un ropaje diferente al de la escena anterior. El dinamismo del soldado que despoja a Cristo de sus vestidos es claramente barroco.

Coronación de espinas (21)

El episodio de la coronación de espinas se desarrolla en el interior del pretorio, donde tras una parodia cruel, en la que cubren a Jesús con un manto púrpura y una corona de espinas, los soldados desfilan ante Él gritando “Salve rey de los judíos”.

12. Réau, L.: op. cit., Barcelona 2000, tomo1, vol. 2, p. 467.

Kristo jantziez gabetua (16) (7. arg.)

Borreroek Jesusen arropak zozketatu zituzten, eskubidez eurei zegozkien eta. Erlike honetako bolumenak ardatz baten arabera, simetrikoki, jartzen dira: ezkerretara, San Joan Maria Ama Birjina lasaitzen ari da, eskuinean, Pilato beste arropa batzuk jantzita agertzen da. Kristori arropa kentzen dion soldaduaren dinamismoa erabat barrokoa da.

Arantzaz koroatzea (21)

Arantzaz koroatzeari buruzko pasartea pretorioaren barnean egina dago. Parodia latz baten ondoren (Jesusi purpura koloreko mantua eta arantzazko koroa jartzen dizkiote), soldaduak Jesusen aurrean jartzen dira eta oihuka hasten dira “Hona hemen juduen erregea”.

Eszena honetan, Kristo erdian eserita dago eta borreroek koroa jartzen diote bi makila gurutzaturen bidez. Pasarte hori erdi aroan asko erabiltzen zen eta errenazimenduan ere oraindik irauten du. Momentu horren gogortasuna indartzeko, soldaduetako batek Kristoren hanka zapaltzen du indarrez. Eszenaren bi alboetara bi pertsonaia ditugu konposaketa erromanistaren eredu. Figuren tipologia, ordea, barrokoa da, tronutik antzerki itxurarekin altxatzen den pertsonaiak adierazten duen bezala (agian, Poncio Pilato irudikatuko du).

Zigorkatzea (9) (8. arg.)

Kristo bizkarrez dago, eskuinera okertua (eredu barrokoa), zutabe motz bati lotua borreroak jipoitzen ari diren bitartean.

Zutabe motzaren irudikapena ez da asko erabiltzen erromanismoan. Trentoko konzilioaren ondoren, ordea, ugaritzen hasiko da. Garai horretan artistek eredutzat hartu zuten balaustrada itxura zuen zutabea, XIII. mendetik Erromako San Praxedes basilikan gordea.

Elorzen Gaspar Ramosek egindako antzeko lana dugu: eszena osatzeko beste hiru borrero daude, bigarren ilaran.

Ecce Homo (18) (9. arg.)

Arantzen koroa jarri ondoren, Pilatok herritarrei erakusten die Jesus: “Hemen duzue gizona”. Jesus oholtzaren gainean dago, arantzazko koroa du, purpura koloreko mantua, zetroa eta soka lepoan lotua. Keinu asko egiten dituzten pertsonaiak jendetzaren adierazle dira. Jendetzak “Gurutziltzatu ezazu” eskatzen du. Irudiaren eskuineko aldean ama semea zaintzen ari da, jarrera orokorraren aurkako Karitatearen sinbolo moduan. Konposaketa eta pertsonaiak -Pilato XVI. mendeko modari jarraituz jantzia- barroko estilora gerturatzen dira.

Kalbariora bidean (2) (10. arg.)

Gurutziltzatzeraz zigortutakoek gurutzea gainean eraman behar zuten oinaze-lekura iritsi arte. Oinaze-lekuan Jesus erori egiten da eta Simon Cirenek laguntzen dio. Zeha-

Aquí, Cristo, sentado en el centro de la representación, sufre el ensañamiento de dos sayones que le encajan la corona mediante dos bastones entrecruzados, episodio reproducido ya en la edad media y que perdura en el renacimiento. Para acentuar la brutalidad del momento, uno de los soldados apoya con fuerza su pie sobre Él. A ambos lados, sendos personajes completan la composición, claramente romanista, si bien la tipología de las figuras es ya barroca, como se observa en el personaje que se levanta del trono con gesto teatral (tal vez representa a Poncio Pilatos).

La Flagelación (9) (fot. 8)

Varios sayones azotan a Cristo, de espaldas y girado hacia la derecha (modelo ya barroco), atado a una columna baja.

La representación de la columna baja no es muy habitual durante el romanismo, si bien se irá imponiendo tras el concilio de Trento, momento en que los artistas tomaron como ejemplo una columna en forma de balaustrada conservada desde el siglo XIII en la basílica de San Práxedes de Roma.

Un ejemplo similar lo tenemos en Elorz, obra realizada también por Gaspar Ramos. La escena queda completada con otros tres verdugos ubicados en segundo término.

Ecce Homo (18) (fot. 9)

Tras la coronación de espinas, Pilatos presenta a Jesús al pueblo diciendo: "Ahí tenéis al hombre". Jesús es exhibido sobre un estrado portando la corona de espinas, el manto púrpura, el cetro y una cuerda atada al cuello. Unos personajes gesticulantes simbolizan la multitud, que gritaba: "¡Crucificalo!". En el lado derecho de la representación, una mujer cuida de su hijo, tal vez como símbolo de la Caridad frente a la actitud generalizada. Tanto la composición como los personajes -Pilatos ataviado a la moda del siglo XVI- se acercan al gusto barroco.

Camino del Calvario (2) (fot. 10)

Los condenados a la crucifixión debían portar ellos mismos la cruz hasta el lugar del suplicio. Aquí, Jesús cae bajo el peso de ésta y es ayudado por Simón de Cirene. Se trata de una composición típicamente romanista, con Cristo en el centro de la misma y tipos humanos que se repiten durante todo el periodo, como el hombre calvo barbado -prácticamente todas las tallas presentan características de modelos romanistas: figuras musculosas en actitudes heroicas- y el heraldo que toca la trompeta. Este último personaje es una reminiscencia de representaciones medievales, al igual que el detalle de la soga atada al cuello del Señor. La composición es idéntica a la del retablo de Elorz.

Crucifixión (48)

Sin duda se puede afirmar que la totalidad de los retablos de esta época rematan su arquitectura con un Calvario. Este episodio aparece detallado en los escritos de los cuatro evangelistas. Aquí, los autores han sido fieles a los prototipos romanistas, con

ro eszena erromanista da: Kristo erdian dago eta garai horretan errepikatzen ziren gizakiak ageri dira (gizon burusoil eta bizarduna), ia tailu guztiek estilo erromanistako ezaugarriak dituzte: jarrera heroikoak dituzten gorputz gihartsuak eta tronpeta jotzen duen heraldoa. Heraldoa erdi aroko irudikapenen oroigarria da, eta Jaunaren lepoan lotutako soka ere bai. Konposaketa Elorzeko erretaularen berdin-berdina da.

Gurutztzatzea (48)

Garai honetako erretaula guztiek kalbarioa dutela baieztatu daiteke. Kalbarioaren berri lau ebanjelisten idatzietan gorde da. Egileek eredu erromanistak jarraitu dituzte: Kristo hila, begiak itxita, gurutzean hiru iltzerekin iltzatua eta burua alde batera eroria duela. Eskuinean Ama Birjina du eta ezkerrean San Joan. Errenazimenduan erabiltzen ziren gainerako pertsonaiak ez dira eszena honetan erabili.

Mendea aurrera doan neurrian, kalbarioen ordeztasun Santua duten gloriak jarriko dira erretaula-eraikuntzen erremate moduan. Erretaula honetan egin den gehigarrian gloria hautsi egiten da eta Aita Betikoa Espiritu Santuarekin jartzen da.

Ama Birjinarekin erlazionatutako gaiak (11. arg.)

Maria elizako saildu guztien gainetik dago, gizon egin zen Jainkoaren ama baita. Ebanjelioek ez dute ematen Mariaren haurtzaroari buruzko argibiderik. Lehen aldiz Jesusen jaiotzagatik aipatzen da. Iturri apokrifikoak dira Jesus gurutziltzatu eta berpiztu ondorengo bere bizitza azaltzen dutenak.

Mariaren Jasokundea (42)

Aurretik esan dugun bezala, ebanjelioetan ez da Ama Birjinaren Jasokundekoari buruzko erreferentziarik egiten (XIII. mendearen amaieran berpiztea ordezkatzeko duen gaia da¹³).

Oiartzungo Mariaren tailua honelakoa da: tentea, pixka bat zurruna, tunikarekin eta mantuarekin, bi eskuak elkartuta otoitz egiteko moduan eta begiak zerura begira. Aingeruz inguratuta dago eta kerubinak dituen hodei batean dago. Eredu hori erromanismoan ohikoa den ereduetatik urruntzen da. Antxietak egindako Ama Birjinaren prototipoa, Migel Anjelek egindako Kapera Sistinoko Azken Epaietaren Maria tailuan oinarritua, Ama Birjina hieratikoko batek ordezkatu du. Ama Birjina berri hori Gregorio Fernandezek barrokoaren lehen faserako jarriko duenaren antzekoa izango da.

Bi aingeruk koroatzen dute. Jasokunde eta Gurtze pasartearen arteko batetortzea oso ohikoa da Euskal Herrian¹⁴.

13. Jasokunde eta berpizkunde hitzak bereiztu nahian: Maria ez da zerura igotzen bere merituengatik, Kristorekin gertatzen den bezala.

14. Zorrozueta, J.: El retablo barroco en Bizkaia. Bilbo, 1988, 151. orr.; Cendoya, I.: op. cit., Donostia, 135. or.

Cristo representado muerto, los ojos cerrados, sujeto a la cruz con tres clavos y la cabeza inclinada hacia el lado derecho. Está flanqueado por la Virgen a la derecha y San Juan a su izquierda, excluyendo a los demás personajes que les acompañaban en las imágenes del renacimiento.

Conforme avanza el siglo, los calvarios serán sustituidos por glorias con la Santísima Trinidad como remate de retablos-cascarón. En el aditamento realizado en este retablo se representa también un rompimiento de gloria donde se inserta el Padre Eterno con el Espíritu Santo.

Temas relacionados con la Virgen (fot. 11)

María goza de un predominio absoluto sobre los santos de la Iglesia, ya que es la Madre de Dios hecho hombre. Los evangelios no aportan datos sobre su infancia, siendo nombrada por primera vez con motivo del nacimiento de Jesús. Únicamente las fuentes apócrifas narran su vida tras la crucifixión y resurrección de su hijo.

Asunción de María (42)

Tal y como hemos dicho precedentemente, en los evangelios no existen referencias a la Asunción de la Virgen (tema que a fines del siglo XIII reemplaza al de su resurrección¹³).

En Oiartzun María se efigia erguida y levemente rígida, vestida con túnica y manto, manos unidas en actitud orante y ojos dirigidos hacia el cielo. Está rodeada de ángeles y se apoya en una nube con querubines. El modelo se aleja de los habituales en el romanismo. El prototipo de la virgen de Anchieta, basado en la figura de María del Juicio Final de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, que tan profusamente se repitió en este periodo, ha dejado paso a una Virgen más hierática, vecina al tipo que impondrá en una primera fase del barroco Gregorio Fernández.

Dos ángeles la coronan. La concordancia entre los episodios de la Asunción y Coronación es habitual en el País Vasco¹⁴.

Anunciación (43)

El Arcángel Gabriel anuncia a María que tendrá un hijo que será llamado hijo del Altísimo. María pregunta: “¿Cómo podrá ser esto si yo no conozco varón?”. Gabriel le responde: “El Espíritu santo vendrá sobre ti... por esta razón el que nacerá será santo y será llamado hijo de Dios”.

Es una escena importante en la simbología cristiana, ya que supone la encarnación de Cristo y por tanto el primer episodio de la redención del hombre. Aquí, los escultores han respetado el esquema habitual: ante la presencia del Espíritu Santo, la

13. El término asunción, en relación con resurrección, proviene del hecho que María no sube a los cielos por sus propios medios como sucede con Cristo.

14. Zorrozueta, J: El retablo barroco en Bizkaia. Bilbao, 1988, p. 151; Cendoya, I.: op. cit., Donostia-San Sebastián, p.135.

Deikundea (43)

Gabriel arkanjelua Gorenaren semea izango duela iragartzen dio Mariari. Mariak honakoa galdetzen du: "Nola liteke hori? Nik ez dut eta gizonezkorik ezagutzen". Gabrieleak honakoa erantzuten dio: "Espiritu Santua etorriko da zugana... horregatik jaiotzen den haurra santua izango da eta Jainkoaren seme deituko diote".

Kristau sinbologian garrantzitsua den eszena da, Kristoren Haragitzea baita eta, ondorioz, Kristoren Eroskundearen lehen pasarte. Eszena honetan eskultoreek ohiko eskema errespetatu dute: Espiritu Santuaren aurrean, Ama Birjina belauniko dago (kortina batzuen atzean), eta bat-batean arkanjelua hodei artetik agertzen denean burua atzeraka mugitzen du. Aurpegi errealistek eta jantzien izur zurrunek estetika erromanistatik urruntzen gaituzte eta berriro ere Gregorio Fernándezen eredu berrietara hurbiltzen gaituzte.

Bisitazioa (41)

XVII. mendearen lehen zatian, hemen gertatzen den bezala, Deikundea eta Bisitazioa pasarteak parekatuta egotea da normalena. Ebanjelioan Lukasek Mariak, haurdun zegoela, Isabel bere lehengusuari egindako bisitaren berri ematen du: "...Isabelek Mariaren agurra entzun zuenean, haurra sabelean saltoka hasi zen".

Eszena honen konposaketa oso orekatua da, ardatz ordenatzaile baten bi aldeetara hiru pertsona daude: erdian, Maria eta Isabel elkar besarkatzen ari dira. Beren ondoan, eta simetrikoki jarrita, San Jose, Zakarias eta bi neskameak. Eskultoreak bi lehengusuen arteko adin-desberdintasuna azpimarratu du eta San Jose tailuan (ibiltari botekin jantzita) elementu adierazgarriak ere sartzen ditu.

Kanpoko eszena da. Markoaren proportzioak kontuan izanik, egileak Jainko Aitarenen erliebea goiko aldean egin du sekuentzia osatzeko. San Joseren irudiak, jarrerari eta ezaugarriari dagokienez, naturalismo barroko ezaugarriekin bat egiten du eta Zakariasek figurarekin kontrastatzen du (estilo erromanista). Antolaketa hori bera errepiikatzen da Berriozarko erretaulan, neskameak eta Jainko Jauna salbuespen izanik.

Ebanjelistak

San Mateo (3), **San Lukas (6)**, **San Joan (5)**, **San Markos (8)** bankuetako idulkietan daude idazteko jarrerarekin, honako ikurrak dituztela lagungarri: aingerua, zezena, arranoa eta lehoia, hurrenez hurren. Irudi horietako liburuetan ebanjelioetako lehen hitzak ageri dira. Figuren proportzioak (9/10 kanonekoak, mugimendu geldia, atzerantz begira) berriro ere estilo erromanistara gerturatzen gaitu. Gregorio Fernándezen estetikari, berriz, mantuen izur zurrunak nagusituko dira.

Mendebaleko Elizaren Gurasoak

San Anbrosio (10) eta **San Agustin (1)**, elizako doktoreak, ebanjelistekin batera daude San Anbrosioren eta San Agustinen interpreteak dira eta. Biek mitra eta bakulua daramate eta, San Agustinen kasuan, baita elizako maketa ere. **Santo Tomas Aquinokoa (39)** solairu bateko alderdian irudikatuta dago: dominiko abitua du eta ekisaindua darama Eukaristiarekin. Horixe da Corpuseko meza eman izanaren ezaugarrietako bat.

Virgen, arrodillada bajo unos cortinajes, vuelve su cabeza ante la inesperada aparición del Arcángel, asentado sobre unas nubes. Los rostros realistas y el rígido plegado de los trajes nos alejan de la estética romanista y nos adentran de nuevo en los modelos que introduce Gregorio Fernández.

Visitación (41)

En la primera mitad del siglo XVII, tal y como aquí sucede, es habitual que los episodios de la Anunciación y de la Visitación vayan emparejados. En su evangelio Lucas relata la visita de María embarazada a su prima Isabel: "...y sucedió que al oír Isabel la salutación de María, la criatura saltó en su vientre".

La composición de esta escena es muy equilibrada, con tres personas ubicadas a ambos lados de un eje ordenante. En la parte central María e Isabel se abrazan. Junto a ellas y simétricamente colocados: San José, Zacarías y las dos criadas. El escultor ha plasmado la diferencia de edad de las dos primas e incluso introduce elementos expresivos en la talla de San José, calzado con botas de caminante.

La escena transcurre en el exterior; dadas las proporciones del marco que la encuadra, el autor ha tallado el relieve de Dios Padre en la parte superior para completar la secuencia. San José, tanto en su postura como en sus rasgos se identifica con características del naturalismo barroco, contrastando con la figura de Zacarías, más del gusto romanista. Esta misma composición, excluyendo las criadas y Dios Padre, se repite de forma idéntica en el retablo de Berriozar.

Evangelistas

San Mateo (3), San Lucas (6), San Juan (5) y San Marcos (8) se sitúan en los netos del banco en actitud de escribir, acompañados de sus símbolos: ángel, toro, águila y león respectivamente. En los libros que portan pueden leerse las primeras palabras de sus evangelios. Las proporciones de las figuras, de cánón 9/10, y el movimiento contenido que expresan, girados sobre sí mismos, nos acercan una vez más al mundo romanista, en contraposición a las aristas rígidas de los pliegues de sus mantos, típicas de la estética de Gregorio Fernández.

Padres de la Iglesia Occidental

San Ambrosio (10) y San Agustín (1), doctores de la Iglesia, figuran junto a los evangelistas, por ser intérpretes de los mismos. Ambos portan mitra y báculo además de una maqueta de la Iglesia en el caso de San Agustín. **Santo Tomás de Aquino (39)** también está representado, si bien en la zona de asiento de uno de los pisos; viste hábito de dominico y lleva el ostensorio con la Eucaristía, atributo que le identifica por haber redactado la Misa de Corpus.

Santos y Apóstoles

La Contrarreforma fomenta el culto de los santos como mediadores, en contra de las tesis protestantes. **San Pedro (11) y San Pablo (14)**, como columnas de la Iglesia Católica se ubican en el primer piso. La iconografía de San Pedro es la habitual, vis-

Santuak eta apostoluak

Kontrarreformak santuak bitartekaritzan gurtzea bultzatzen du, protestanteen tesiarekin kontrajarriz. **San Pedro** (11) eta **San Pablo** (14), Eliza Katolikoko zutabe izanik, lehen solairuan jartzen dira. San Pedroren ikonografia betikoa da, tunika, mantua eta giltzak "eta zuri emango dizkizut nik Zeruko erreinuko giltzak" (Mateo 17, 13-20). Bizar motza du eta adinekoen itxura du (ile zuritua). San Pablok epistolako jarduera sinbolizatzen duen liburua du eskuartean eta martirioaren irudia den ezpata. Bizar luzea eta puntaduna du, irudikapen gehienetan agertzen den bezala.

San Andres (34) da San Pedroren eta San Pabloren ondoren apostoluen artean gehien irudikatzen dena. Ez dirudi adin zehatza duenik eta hegal itxurako gurutzea du eskuetan, martiriaren irudia (liburu apokrifoaren arabera "Andresen Gertaerak").

San Bartolomek (34) martirioaren labana du eskuetan eta hanketan, berriz, deabru kateatua. Normalean itxura horrekin agertzen da.

San Joan Bataiatzailea (27), Gipuzkoako elizetako ohiko irudia da. Gamelu-azalarekin estalia dago eta besoetan arkumea eta San Joan Ebanjelistaren Ecce Agnus Dei berseta duen estandartea ditu.

Santiagok (31) erromesaren maskorra eta ibiltariaren kalabaza dituen makila darama. Oiartzun Santiagora joateko kostako bidean zegoenez, normala da Santiagoren irudia leku berezian izatea.

San Esteban (12-13. arg.) (29) parrokiako titularra da eta hiru irudikapen ditu: San Esteban epailearen aurrean(28), San Estebanen Harrikatzea (30) eta bere irudia(29). Aurretik ikusi dugun bezala, Trentoko Kontzilioak lehentasuna eman zion ziklo handi narratiboen orde ezzena sintetikoak erabiltzeari. Beraz, kontakizunaren unerik garrantzitsuenak aukeratuko dira: batetik, santuaren epaiketa, bere fede sutsuaren adierazle eta, bestetik, martirioa, fedearen adierazle.

San Estebanen istorioa Apostoluen Gertaeretatik dator. Esteban "izen onekoak eta Izpiritu eta Jakinduria handiko zazpi gizonen" Elkarteko kide aukeratu zuten. Baina, era berean, Moises eta Jainkoa iraintzeagatik salatu zuten. Horrexegatik, Sanedriaren aurrera eraman zuten. Bere zigortzaileak, Jainkoaren eskuinetara zeru irekiari begira eta Jainkoaren eskuinetara zegoen Gizakiaren Semeari begira zegoela entzun ondoren, suminduta zeudenez, herriaren inguruetara eraman eta han harrikatu zuten.

San Esteban bizarrrik gabe irudikatua dago, diakonoaren dalmatika eta estola daramatza soinean. Harrikatzea gogorazten diguten harriak daude liburuan. Harrikatzearen eszenak Kristo zutabe bati lotuta agertzen den irudikapen tradizionalaren eskema bera du. San Esteban irudiaren erdian dago. Jainkoaren eskuinean gizakiaren Semea dago, Sanedrinari azaldu zion bezalaxe. Alquizaletako polikromatzaileak Espiritu Santuaren sinboloa den usoa margotu zuenean hartu zuen lizentziak Hirutasun bihurtu du irudia. San Esteban epailearen aurreko egitura zirkularra da eta santua jartzen du irudikapenaren erdian.

Ordena erlijiosoetako Santuak:

San Ignazio (40) eta **Santo Domingo** (44), erretaulako hirugarren solairuan daude eta garai horretan garrantzi handia zuen ordena erlijiosoetako kideak ziren. San Ig-

tiendo túnica y manto, y portando el libro y las llaves: “y a ti te daré las llaves del reino de los Cielos” (Mateo 17, 13-20). Lleva barba corta y representa una edad madura (pelo canoso). San Pablo sostiene el libro que simboliza su actividad epistolar y la espada de su martirio. Su barba es larga y puntiaguda, tal y como sucede en gran parte de sus representaciones.

San Andrés (34) es tras San Pedro y San Pablo el más representado de los apóstoles. No refleja una edad determinada y sujeta con su mano la cruz en forma de aspa, símbolo de su martirio (según el libro apócrifo “Hechos de Andrés”).

San Bartolomé (34) se yergue con el cuchillo de su martirio en la mano y el demonio encadenado a los pies, tal y como se le representa normalmente.

San Juan Bautista (27), figura habitual en las iglesias guipuzcoanas, está cubierto con la piel de camello y sostiene en sus brazos el cordero y el estandarte en el que se inserta el versículo de San Juan evangelista: Ecce Agnus Dei.

Santiago (31) porta la concha de peregrino y bastón con calabaza de caminante. Dado que Oiartzun se encuentra en la ruta del camino de Santiago que discurría por la costa es lógico encontrar una imagen del mismo en lugar destacado.

San Esteban (fot. 12-13) (29) es el titular de la parroquia, y cuenta con tres representaciones: San Esteban ante el juez (28), Lapidación de San Esteban (30) y su efigie (29). Como hemos visto precedentemente, Trento preconiza el uso de escenas sintéticas en detrimento de los grandes ciclos narrativos. Así, se intentará condensar el relato en sus momentos más impactantes: por una parte, el juicio del santo como testimonio de su fe inquebrantable, y por otro, el martirio como prueba de la misma.

La historia de San Esteban proviene de los Hechos de los Apóstoles. Esteban fue elegido miembro de la Institución de los “siete hombres de buena reputación, colmados de Espíritu y Sabiduría”. Sin embargo, fue acusado de blasfemar contra Moisés y contra Dios, por lo cual se le condujo ante el Sanedrín. Sus acusadores, exasperados tras escucharle decir que contemplaba los cielos abiertos y al Hijo del Hombre a la derecha de Dios, lo conducen a las afueras de la ciudad y lo lapidan.

San Esteban está representado como un joven imberbe, vistiendo la dalmática de diácono y la estola. En su brazo sostiene un libro con varias piedras que evocan su lapidación. La escena de la lapidación parte de un esquema similar al del tradicional de Cristo atado a la columna. San Esteban en el centro de la composición mira al cielo que se presenta abierto con el Hijo del hombre a la derecha de Dios, tal y como lo había relatado en el Sanedrín. La licencia del policromador, Alquizaleta, al pintar una paloma, símbolo del Espíritu Santo, ha convertido la imagen en una Trinidad. En San Esteban ante el juez, la estructura se resuelve de forma circular, dejando al santo en el centro.

Santos de Órdenes Religiosas

San Ignacio (40) y **Santo Domingo** (44), situados en el tercer piso del retablo, pertenecen a órdenes religiosas de gran trascendencia en este momento. El primero, natural de Gipuzkoa y fundador de la Compañía de Jesús gozó de un gran predicamento desde su canonización en 1622. Se representa semicalvo, con sombra de barba

naziok, gipuzkoarra eta Jesusen konpainiako sortzaileak, ospe handia izan zuen 1622. urtean kanonizatu zutenetik. Ia burusoila, bizar-arrastoekin, sotana eta gerriko beltzarekin, eskuineko eskuan JHS anagrama duen ekisaindua darama eta ezkerrekoan jardun espiritualen edo Konpainiako Konstituzioen liburua. Santo Domingo ez da oso adinekoa, tontsuratua, Ordenaren abitua darama (tunika zuria eta gainetik txano beltza duen mantu beltza). Bere ohiko berezitasunak ditu alboan: zakurra zuziarekin, ebanjelioen liburua eta gurutzea.

Paduako San Antonio (36). Santu frantziskotarra, gazte itxurakoa. Jesus haurrarekin batera egin diote tailua. Erlikebaren forma apaisatuari ondo egokitzeke etzanda dago.

Asisko San Frantzisko (37). Frantziskotarren abitua eta kordioa ditu. Gurutzea eta eskuetako zauriak erakusten ditu.

Santa martiriak

Fede sutsuaren adierazle dira eta Kontrarreformako kristau katolikoek nahiko luketen sufrimenduaren eta fideltasunaren seinale dira¹⁵.

Pisuetako bankuetan binaka jarrita daude erretaula honetan: **Santa Ines** (arkumea) eta **Santa Tekla edo Kristina** (sugea)(25), **Santa Barbara** (dorrea) eta **Santa Apollonia** (horzdun matxarda)(26) eta **Santa Luzia** (begiak dituen platera, bistaren babesle) eta **Santa Ageda** (bularrak)(45).

Bitan egin dute Santa Barbararen tailua erretaula honetan. Tailu bakoitza pertsona desberdin batek egin zuela dirudi, beraz, badirudi enkarguko akatsen bat izan zela.

Bertuteak

Garai honetako erretaulek bertuteak indartu zituzten, eta bereziki teologalak eta kardinalak, baina normalena ez da guztiak irudikatzea. Bertute bakoitzak identifikaziorako balio duen ikurra du:

Fedea (17): gurutzea; **Zuhurtzia** (15): ispilua eta sugea; **Esperantza** (19): aingura; **Justizia** (20) ezpata eta koroa; **Gotorlekua** (22): zutabea; **Lasabidea** (24) Loreontzia eta ontzia.

Adam (14. arg.) (33) eta **Eva** (15-16. arg.) (38) dira sagrariotik kanpo dauden Testamentu Zaharreko erreferentzia bakarrak. Adam jantzita dago eta Eva biluzik. Polikromatzaileak oihalezko soineko bat apaindu eta tailuaren gainean jarri zuen, puritanismoaren adierazgarri. Pertsonaien ereduak erromanistak dira eta Adamen irudia Migel Anjelek egindako Kapera Sistinoaren irudietan oinarrituta dago.

Aita Betikoa Zuaznabarrek eta Lekuonak 1724. urtean egin zuten gehigarrian dago. Tradizio mendetako jarraituz irudikatua dago, gorputz erdikoa eta munduaren bola ezkerreko eskuan duela. Eskuineko eskua bedeinkatzeko erabiltzen du. Migel An-

15. Payo Hernanz, R.J. op. cit. Burgos, 415. or.

y sotana negra con fajín del mismo color, portando en la mano derecha un ostensorio con el anagrama JHS y en la izquierda el libro de las Constituciones de la Compañía o de los Ejercicios Espirituales. Santo Domingo está esculpido como un hombre de edad mediana, tonsurado y vistiendo el hábito de su Orden compuesto por túnica blanca recubierta por manto negro con capucha del mismo color. Le acompañan sus atributos habituales, es decir, el perro con la antorcha, el libro de los evangelios y la cruz.

San Antonio de Padua (36), santo franciscano de aspecto joven, ha sido tallado acompañado de la figura del niño Jesús y dispuesto tumbado para poder adaptarse a la forma apaisada del marco.

San Francisco de Asís (37), vestido con hábito y cordón de la orden franciscana, muestra la cruz y los estigmas en las manos.

Santas mártires

Poseen el valor testimonial de una fe inquebrantable y constituyen una muestra de fidelidad y de sufrimiento resignado digno de imitación por los cristianos católicos del mundo de la Contrarreforma¹⁵.

En este retablo vienen emparejadas en los bancos de los pisos: **Santa Inés** (corde-ro) y **Santa Tecla o Cristina** (serpiente)(25), **Santa Bárbara** (torre) y **Santa Apolonia** (tenazas con diente)(26) y **Santa Lucía** (plato con ojos como protectora de la vista) y **Santa Águeda** (pechos)(45).

En este retablo Santa Bárbara ha sido tallada dos veces. Dado que su ejecución es debida probablemente a dos manos diferentes, podemos pensar que se produjo un error en el encargo.

Virtudes

Los retablos de esta época fomentaron la práctica de las virtudes, en especial las Teologales y Cardinales, si bien no es frecuente que todas ellas se hallen representadas. Cada virtud porta el atributo que la identifica:

Fe (17): cruz; **Prudencia** (15): espejo y serpiente; **Esperanza** (19): ancla; **Justicia** (20): espada y corona; **Fortaleza** (22): columna; **Templanza** (24): recipiente.

Adán (fot. 14) (33) y **Eva** (fot. 15-16) (38) constituyen las únicas referencias del Antiguo Testamento ubicadas fuera del sagrario. Adán fue tallado vestido, mientras que Eva está representada desnuda. Durante el policromado el puritanismo reinante hizo que el pintor diseñara un traje en tela que decoró y colocó sobre la talla. Los modelos de los personajes son romanistas y en el caso de Adán está inspirado en figuras de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

El Padre Eterno se inserta en el añadido de Zuaznabar y Lecuona realizado en 1724. Está representado siguiendo la tradición secular, de medio cuerpo y con el globo

15. Payo Hernanz, R.J. op. cit., Burgos, 1997. p. 415.

jelek berreskuratutako Jupiter klasikoaren imitazioa eta ile eta bizar luzeak dituen gizon zahar batean pertsonifikatua¹⁶.

Sagrarioa

Trentok, XVI. mendeko erreformatzaile protestanteen heresia berriei erantzunez, eukaristiako kultu sutsu eta berritua bultzatu zuen. Kontzilioko apaizek Jesukristok gurutzean egin zuen sakrifizio odolgabearen berrikuntza balitz bezala azaltzen dute mezaren kontzeptua. Gregorio XIIIak, Aita Santuak, Eliza Katoliko guztiarentzako erritual erromatarra aldarrikatu zuen 1583. urtean. Guztiagatik, sagrarioak ohorezko leku esanguratsua izan behar zuen eta erretaularen eta aldarearen erdian jarri behar zen.

Eukaristiak eskuratzen duen garrantziaren adibide argia da sagrarioa. Aukeratutako eszena guztiek egiten diote erreferentzia eta amaieran **Kristo Garailea** dugu. Kristo garaileak eroskundearen garaipena irudikatuko luke, erretaulak transmititzen dituen ideia guztien amaiera. Kristo garaile erromanista hori, Kontrarreformaren sintesia, Antxietaren eredu jarraitzailea da eta erreferentziarik gertukoena Migel Anjelek egindako Erromako Santa María sopra Minerva elizaren Kristoan aurkitu behar ko litzateke.

Testamentu Berriko bi istorio behin eta berriz erabili izan ditu Kontrarreformak: **Azken Afaria** eta **Garbiketa** (17. arg.). Azken Afariak fedea adieraziko luke eta garbiketak fedea berrestea, ekintzen bidez. Era berean, hemen aurkituko ditugu **Emausko Afaria**, **Kanaango Ezkontzak** eta berriro ere **Baratzean Otoitzean**.

Testamentu Zaharrari dagozkion eszenak Eukaristiaren aurreirudiak dira. Beraz, **Isaaken Sakrifizioak**, judutarrentzat Jainkoaren hitza sinisten dutenen erabateko konfiantza sinbolizatzen du eta kristautentzat Kristok Gurutzean egin zuen sakrifizioa edo Eukaristia, **Melkisedeken eskaintza** edo **Proposizioko Ogiak**.

Kronologia eta garapena

Erretaula egiteko hitzarmena 1629ko azaroaren 29an sinatu zen, baina Iruñako apezpikuak, Pedro Fernandez Comilla jaunak, 1631 urteko uztailaren 18 arte ez zuen lanak egiteko baimenik eman¹⁷.

Lanak 1645 (18. arg.) urteko uztailaren bukaerarako amaituko dituzte. Urte horretan Felix Huizik, artistaren semeak, apezpikutzako bisitatzailari honakoa eskatu zion "lana bukatuta dagoenez, artea gertutik ezagutzen duten ofizialak etor daitezela lanak aztertzeko eta finkatzeko"¹⁸. Eskaera horren ondorioz, bisitatzailak bi aldeetako peritua (parrokiakoa eta artistena) lana ikustera joatera behartu zituen urte bereko abuzturako.

16. Castañer, X. Mito y religión en la plástica alavesa. DFA. Vitoria-Gasteiz, 1989, 83. or.

17. AHPG.SS., 2071 P., 60 fol.

Normalean prozedura kontrakoa zen. Hau da, lehenik lanak egiteko lizentzia izatea eta, ondoren, egileekin hitzarmena sinatzea. Payo Hernanz, J. R.: El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII. Burgos 1997 114. or. Idazlearen ustez prozedura hori ez zen oso ohikoa.

18. AHPG.SS. 2074 P., 60 fol.

terráqueo en su mano izquierda, mientras que bendice con la derecha, como un tr asunto del Júpiter clásico recuperado por Miguel Angel y personificado en un anciano de largas cabelleras y barbas¹⁶.

Sagrario

Trento promovió un renovado y ferviente culto eucarístico como respuesta a las nuevas herejías de los reformadores protestantes del XVI. Los padres conciliares establecieron taxativamente el concepto de la misa como renovación incruenta del sacrificio de Jesucristo en la cruz. El Papa Gregorio XIII promulga en 1583 el ritual romano para toda la Iglesia católica, por el cual el sagrario debía ocupar un sitio privilegiado y de honor, debiéndose colocar en medio del altar y en el centro del retablo.

Este sagrario es un claro ejemplo de la importancia que adquiere el culto de la Eucaristía. Todas las escenas seleccionadas hacen alusión a la misma, y culminan en el **Cristo victorioso** del último cuerpo que representaría el triunfo de la redención como culminación de todas las ideas que trasmite el retablo. Este Cristo triunfante romanista, síntesis de la Contrarreforma, está basado en modelos de Anchieta y su referente más evidente debería buscarse en el Cristo de Miguel Ángel de la iglesia de Santa María sopra Minerva en Roma.

Dos historias del Nuevo Testamento son ampliamente repetidas y potenciadas por la Contrarreforma: **la Última Cena** y el **Lavatorio** (fot. 17). La primera representaría la fe y la segunda la ratificación de la fe por medio de las obras. Aquí, encontramos también **la Cena de Emaús, las Bodas de Canaan** y nuevamente una **Oración en el Huerto**.

Las escenas correspondientes al Antiguo Testamento son prefiguraciones de la Eucaristía: así, **el Sacrificio de Isaac**, que para los judíos simboliza la confianza absoluta del creyente en la palabra de Dios y para los cristianos prefigura el sacrificio de Cristo en la Cruz o la Eucaristía, **la Ofrenda de Melkisedek** o **los Panes de la proposición**.

Cronología y evolución

El contrato de construcción del retablo se firma el 29 de noviembre de 1629, aunque la licencia de obra por parte del obispo de Pamplona Don Pedro Fernández de Comilla no se obtendrá hasta el 18 de julio de 1631¹⁷.

La obra estará terminada para julio de 1645 (fot. 18), fecha en la que Félix de Hui-ci, hijo del artista, solicita al visitador del obispado "examinar y estimar la obra por oficiales que entiendan el primor del arte por estar ya terminada"¹⁸. Ante esta circuns-

16. Castañer, X.: Mito y religión en la plástica alavesa. DFA. Vitoria-Gazteiz, 1989, p. 83.

17. AHPG.SS., P. 2074, f. 60.

El procedimiento habitual era el contrario, es decir, contar primeramente con la licencia de obra y firmar posteriormente el contrato con los autores. Payo Hernanz R.J.: El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII. Burgos, 1997, p. 114. El autor considera este procedimiento poco frecuente.

18. AHPG.SS., P.2074 f. 60.

Ezin dugu harritu Huizik lanak bukatzen denbora asko pasa izanarekin, Huizi artista beste hainbat erretaula nagusi egiten ere aritu baitzen garai berean: Liedenakoa, Sadakoa, Gallipienzokoa, Uztarrotzekoa eta Oroz-Betelukoa. Erretaula horiek bukatu gabe gelditu ziren Huizi hil zenean eta Felixek, bere semeak, hartu zuen lanak amaitzeko ardura¹⁹. Egia esan, San Estebango erretaula entregatzeko garaiz ibili ez izana ez zen batere txarra izan elizarentzat, horrela 1638 urtean²⁰ frantsesek sortu zuten sutearen kalterik ez baitzuen izan.

1640. urtean erretaulako arkitektura egina eta bukatua zegoen baita santuarioa ere. Udalak ziurtatu zuen egileak lanagatik 38.260 erreale kobrezko txanponetan jaso zituela eta gerra zela eta “erretaula aztertu eta entregatu gabe zegoela eta irudiak eta mukuluak egiteko zeudela”²¹. Aldi berean, Huiziren onarpena ere biltzen da agiri berean. Huizik jasotzen zuen diru-kopuruari uko egin zion, aldi batez, diru horrekin nagusiek parrokiari sortu ziren konponketa larriei aurre egin ziezaien.

Dena den, Huizik ez du lan gehiago egingo “kontzertua bete arte” eta zor zitzaion dirua finkatu arte²². Helburu horrekin, Udalak Maria del Puertoren, parrokiako sero-raren, erroldagatik elizak jasotako ordainketa bueltatu zuen. Izan ere, erretaularen itxura “lotsagarria dela eta zerbait egin behar dela” uste baitzuten. Dagokiona kobratzeko, Huizik Iruñako Bikario Orokorraren aurrean beharrezko diligentziak egin behar izan zituen.

Lehendik aipatutakoaren arabera, kontzejuko burdinolako errentatik ateratako 200 erreale berarentzat izango zirela zehaztu zen, lanen kontzertuan. Elizako konponketak zirela eta, nagusiek zituzten gastuei aurre egin izateko, jaso behar zuenaren erdiarekin konformatzeko eskatu zioten Huiziri.

Baldintza horiek onartu ondoren, artistak erretaula bukatzeko konpromisoa hartu zuen. Horretarako, bere lantegiaz gain, Gaspar Ramos nafarraren eta Pedro Luzuriaga gipuzkoarraren laguntza izan zuen²³.

Gaspar Ramosek, maisu eskultoreak, erretaularako hamar istorio eta santuen mulduak egin zituela adierazi zuen Huizik 1642. urtean²⁴. Era berean, Santutegiko hiru iruditxo egiteagatik autore honi 45 dukat ordaindu zitzaizkiola ere biltzen da. Fexta horietan (1639-45) Ramosek, aldi berean, beste lan batzuk egin zituen: Garayoako erretaula (Joan La Herarekin batera), Lakuntza eta Oroz-Betelukoa (Hui-

19. García Gainza, M.C.: op. cit. Iruñea, 91 or.

20. Dena den, azken pisuko atzeko aldean erretako zatiak daude eta, beraz, honako hipotesia egin genezake: erretaularen zati bat entregatuta zegoen eta zenbait kalte izan zituen.

21. AMO. E Sek., 1. Neg., 29 lib., 209 fol. eta 209 v.

22. AMO. E Sek., 4 Neg., 1 lib., 3 expd., fol 1v

23. Maisu batek beste disziplinetan adituak ziren artistak kontratatzea ohikoa zen. Beraz, normalean, erretaula bat egitea sona handia zuen autoreari (arkitektoa edo eskultorea) esleitzen zitzaion. Arkitektoek edo eskultoreek beraien lana osatzen lagunduko zuten beste lagunekin harremanetan jar zitezkeen. Prozedura horiek ez ezagutzeak nahasketak sortu ditu eta arkitektoa bat erretaula bateko eskulturaren egiletzat hartu izan da eta baita eskultorea erretaulako egiletzat ere.

24. Labeaga, J.C: Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el romanismo y el barroco. En Cuadernos de sección, Artes plásticas y monumentales 11. zk. Donostia. 1993. 105,136. orr.

tancia, el visitador instará a ambas partes (parroquia y artistas) a la presentación de sus peritos para el mes de agosto del mismo año.

No debe extrañarnos la tardanza de Huici en la conclusión de esta obra, ya que el artista trabajaba contemporáneamente en los retablos mayores de Liédena, Sada, Gallipienzo, Uztarroz y Oroz-Betelu que dejará inacabados a su muerte, encargándose de su finalización su hijo Félix¹⁹. No obstante, el retraso en la entrega del retablo de San Esteban a la larga fue positivo, ya que lo salvó de las llamas del incendio de 1638²⁰, provocado por los soldados franceses.

En el año 1640 la arquitectura del retablo estaba realizada y montada, incluyendo el sagrario, y el ayuntamiento certifica que el autor había recibido 38.260 reales de vellón a cuenta de los trabajos y que por motivo de la guerra “estaba el retablo sin examinar y entregar, faltando por hacer los bultos e imágenes”²¹. Igualmente se plasma la aceptación por parte de Huici de renunciar temporalmente al pago de las cantidades asignadas para que con dicho capital los patronos pudieran hacer frente a los arreglos urgentes que necesitaba el templo por los daños producidos en la contienda.

Sin embargo, Huici condiciona el proseguir la obra “asta poner en perfeccion según su concierto” a la retribución del dinero que se le adeudaba²². Ante esta pretensión, el ayuntamiento entrega como pago un censo que la Iglesia tenía adquirido como dote de María del Puerto, serora de la parroquia, ya que consideran que el aspecto del retablo es “indecente” y es indispensable intervenir. Para poder hacer efectivo el cobro, Huici deberá realizar a su costa las diligencias necesarias ante el Vicario general de Pamplona.

Además de lo ya citado, en el concierto de la obra se le habían asignado como forma de pago 200 reales anuales de la renta que producía la ferrería del concejo. Dados los gastos que los patronos seguían teniendo en las diversas reparaciones de la iglesia, piden a Huici se conforme con recibir únicamente la mitad del beneficio.

Aceptadas estas condiciones, el artista se compromete a terminar el retablo. Para ello, además de su taller, contará con la ayuda del navarro Gaspar Ramos y el guipuzcoano Pedro de Luzuriaga²³.

En 1642 Huici declara que Gaspar Ramos, maestro escultor, ha realizado para el retablo diez historias y los bultos de los santos²⁴. Así mismo, se tiene constancia del

19. García Gajza, M.C.: op. cit., Pamplona, 1986, p. 91.

20. No obstante en el reverso de algunas piezas del último piso se observan zonas quemadas, por lo que cabría una suposición : parte del retablo estaba ya entregado y sufrió ciertos daños.

21. AMO. Sec. E, neg. 1, lib. 29, f. 209-209 v.

22. AMO. sec. E, neg 4, lib. 1 exp. 3, f. 1v.

23. La contratación por parte de un maestro de otros artistas especializados en diversas disciplinas era habitual. Así, normalmente, la construcción de un retablo era adjudicada a un autor de prestigio, bien arquitecto, bien escultor. Este, a su vez, podía concertar colaboraciones con otros artífices que completaran su obra. La ignorancia de estos procedimientos ha llevado a equívocos al considerar autor de la escultura de un retablo a un arquitecto o viceversa.

24. Labeaga, J.C.: Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el romanismo y el barroco. En Cuadernos de sección, Artes plásticas y monumentales nº 11, Donostia-San Sebastián, 1993, pp.. 105,136.

zirekin batera). Horregatik, seguru asko, ezin izan zuen Oiartzungo San Esteban erre-
taularen eskultura egiteko lan guztiaz arduratu. Beraz, Huizik beste maisu eskultura-
gile baten laguntza behar izan zuen.

Gauzak horrela, Huizik Pedro Luzuriaga kontratatu zuen 1644. urtean “aingeruez
eta serafinez”²⁵ apaindutako Jasokunde Ama Birjinaren irudia egiteko eta atikoko
horma-hobiko bi aldeetara jartzeko bi kartel edo arbotante egiteko. Hitzarmenean ze-
hazten zenez, Luzuriagak hurrengo urteko abuzturako, Ama Birjinaren egunerako, la-
nak bukatuta eta jartzeko prest izan behar zituen eta, gainera, eskultoreak erretaulara-
ko “sei irudi” egin zituela ere biltzen da. Hitzarmenean ez da zehazten hori
egiteagatik zenbat ordainduko zitzaien, baina 1644 urteko hasikinaren erdia eta hu-
rrengo urteetako osoa zor guztia ordaindu arte lan hori ordaintzeko izango zela ze-
hazten da.

Felix Huizik 1645. urtean egin zuen eskaerak ordurako aita hila zuela adierazten
digu eta lanak Pedro Luzuriagarekin hitzartutako eguna baino lehen (1645ko abuztua,
Ama Birjinaren eguna) bukatu zirela.

Baina, erretaulak aldaketa gehiago ere izan zituen. 1720. urtean Udala ez zegoen
gustura erretaula nagusiaren itxurarekin. Garai hartako estetikoa estilo berriak gailen-
tzen ziren eta erretaula nagusiaren itxura ez zuten egoki ikusten (parrokian San Jose
eta Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulak egin ziren –gaur egun, Dolorotakoa eta
San Luis Gonzaga-). Guztiagatik, kontzejuak traza berri bat egiteko eskatu zion *Se-
bastián Lekuonari*, lana “perfektuagoa eta txukunagoa izan zedin”²⁶. Traza aukeratu
ondoren, Udaleko kapitularrek eta bikarioak, modu orekatuenean aukeratzeko enkan-
tea egitea adostu zuten.

1724 urteko azaroaren 27an Udalaren, Jose Zuaznabarren eta Ignazio Lekuonaren
arteko eskritura mankomunatua egin zen erretaulak “bi aldeetatik” behar zuen “erans-
kina” egiteko eta “parrokiako zoriontasunerako eta Jainko-gurtzarako txukunagoa
izan zedin”²⁷. Lan hori egiteagatik egileek zilarrezko 1645 ezkutu jasoko dituzte, hiru
epetan: hitzarmena sinatutakoan, 1725 urteko maiatzean eta urte bereko abenduan
(uztailaren 25ean: errematea amaitu eta handik bost hilabetera). Prezio horretan sartu-
ta zeuden, lanak egiteko materiala, aldamiok eraikitzeko gastuak eta hargintzakoak,
baita burdin-hesiak finkatzeko burdinak ere.

Dokumentu honetan zehazten da Lekuonak eta Zuaznabarrek San Joseko eta
Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulak eta burdin-hesiak desmontatu eta berriro bere
lekuan jarri beharko zituztela. Lan horiek sortzen zituzten gastuak euren kontura
izango ziren. Beraz, argi gelditzen da gaur egun desagertuta dauden burdin-hesiak ba-
zirela eta oraingo lekuan ez zeudela (erretaula nagusiaren alboan zeuden eta alda-
mioak eraikitzeko arazo bat ziren).

Lanak egiten ziren bitartean, komisio-emaileak, alboetako eranskinez gain, erre-
taula ez zegoela osatua konturatu ziren. Hori horrela, Udalak 1726. urteko irailaren

25. AHPG.SS. 2074 P., 42 fol.

26. AMO. A Sek., 1 neg., 26 lib., 352 fol. eta 352 v.

27. AHPG.SS., 2200 P., f. 229v

pago a este autor de 45 ducados por tres figuritas pertenecientes al sagrario. En estas fechas (1639-45) Ramos, a su vez, trabajaba en otras obras, tales como los retablos de Garayoa (con Juan de La Hera), Lacunza y Oroz-Betelu (este último también con Huici), lo que probablemente impidió al artista hacerse cargo de todo el trabajo de escultura del retablo de San Esteban de Oiartzun. Es por ello que Huici se debió ver obligado a concertar los servicios de otro maestro escultor.

Así, Pedro de Luzuriaga es contratado por Huici en 1644 para la elaboración de la imagen de Nuestra Señora de la Asunción “adornada con angeles y serafines”²⁵, además de dos cartelas o arbotantes para colocar a ambos lados de la hornacina del ático. En el documento de contratación se especifica que Luzuriaga deberá finalizar dichos trabajos y colocarlos en su ubicación para el día de la Virgen de agosto del año siguiente, testimoniando además que el escultor ha realizado ya para el retablo “seis bultos”. No se especifica la cantidad asignada por dichos cometidos pero sí que los fondos provendrán de la mitad de la primicia del año 1644 y de la misma entera durante los años siguientes hasta saldar la deuda.

La petición antes mencionada de Felix Huici en julio de 1645 nos indica que su padre había ya fallecido y que las obras habían quedado terminadas antes de la fecha concertada para la finalización con Pedro de Luzuriaga (Virgen de agosto de 1645).

Pero las transformaciones que debía sufrir el retablo a lo largo de su vida no finalizan aquí. Ya para 1720, el ayuntamiento se confesaba insatisfecho de la apariencia final del retablo mayor. Nuevos estilos regían el gusto estético de la época y el acabado del mismo era juzgado inadecuado (ya se habían construido los retablos de San José y de Nuestra Señora del Rosario en la misma parroquia -hoy de la Dolorosa y San Luis Gonzaga-). Por ello el concejo solicita una nueva traza a Sebastián de Lecuona, para que la obra comportase mayor “perfección y decencia”²⁶. Una vez aceptada esta, disponen que se formalice la subasta para que los capitulares del ayuntamiento y el vicario elijan con la mayor equidad.

El 27 de noviembre de 1724 se concierta la escritura entre el ayuntamiento y José de Zuaznabar e Ignacio de Lecuona, mancomunados, para ejecutar el “añadimiento” que necesita el retablo “por ambos lados” para mayor “decencia de la dicha parroquial y el culto divino”²⁷. Por esta empresa los autores recibirán 1.645 escudos de plata, pagaderos en tres plazos: a la firma del contrato, en el mes de mayo de 1725 y en el mes de diciembre del mismo año, cinco meses después de la fecha de acabado del remate (25 de julio). El material para la obra, los gastos de construcción del andamiaje, los de cantería y los de hierros para la sujeción de la reja estaban incluidos en el precio.

En este mismo documento se estipula que Lecuona y Zuaznabar deberán desmontar y reubicar posteriormente los retablos de San José y de Nuestra Señora del Rosario, así como las rejas, corriendo a su cuenta los gastos que ello suponga. Esta apre-

25. AHPG.SS., P. 2074, f. 42.

26. AMO Sec. A, neg. 1, lib. 26, f. 352 y 352 v.

27. AHPG.SS., P. 2200, f. 229 v.

3rako prest egongo zen “erdiko” errematea egiteko traza berri bat eskatu zuen. Kontzertu berria abenduaren 14an egin zen Jose Zuaznabarrekin eta Ignazio Lekuonarekin²⁸. Bi egile horiei “bi aldeetako bi hegalak” gehitzeagatik eta erdiko erremateagatik zilarrezko 4.000 erreale ordaindu zitzaizkien. Trukean, lanak 1727 urteko martxoaren 1erako prest izan beharko zuten, beste “aitzakiarik eta atzerapenik gabe”.

Arkitekturak eta tailuak bukatu ondoren, Manuel Alkizalete sartu zen taldean, gehitutako elementu guztien polikromia egiteko: erretaularen ertzetako ezkutzuak, bobedako pintura, oinarriko jaspeatua eta gurutzearen polikromatua kaxarekin (elizaren atearen gainean dagoena). Lan horiek egiteagatik zilarrezko 2950 peso jaso zituen eta 1730. urtea baino lehen bukatu zituen lanak.

Estiloa

Erretaula egiteko garai luzeak (1629-1645), urte horietako artearen garapenak –erretaula erromanistatik klasizistara– eta mende bat beranduago egindako aldaketek erretaula nagusiaren azterketa zailtzen dute²⁹. Garcia Gainza irakasleak lehen mailako lan artistikotzat hartu du³⁰.

Ildo nagusiak jarraituz, San Estebango erretaulan Trentoko Kontzilioko ildoak jarraituz sortutako eredu erromanistak direla nagusi esan dezakegu. Euren ezaugarria dira egitura klasizista, ordenak, entablamentuak eta frontoiak dituenak. Trazatu horrek Astorgako Gaspar Becerraren erretaula du aitzindari (1562).

Estilo erromanista oparotasunean 1570 eta 1600 artean garatu zen Burgosen, Euskal Herrian, Nafarroan eta Errioxan eta oparotasunean jarraituko du XVII. mendeko lehen herena arte. Urte horietan Euskal Herria kategoria handiko izaera artistikoaren jabe zen eta ez zen tradiziozko gune kulturaletatik datorren esanetara makurtu. Tradiziozko gune kultural horiek Valladolid, Burgos eta kortea izango dira. Antxieta izango da garaiko artearen adierazle ezagunena eta hainbat jarraitzaile eta ikasle izango ditu.

Erretaula noiz egin zuten kontuan izanik, argi eta garbi ikusten dira barroko garaia badatorrela iragartzen duten erretaularen aldaketak, eredu erromanistak erretaulako arkitekturan eta eskulturan iraungo duen arren.

Oin oktagonala du, absidearen formara egokitua. Elizaren buruhormak hala behartu duen mugimendu hori alboetako kaleetako horma-hobien aurrerapenarekin indartzen da eta multzo horri izaera organikoagoa emango zaio. Nitxoek zutabe pareatuak dituzte mugakide (garaiko bereizgarriak) eta bertikalaren arabera pixka bat mugituta daude.

Oinarriak, multzoaren elementu artikulatuak, hainbat motatakoak dira. Lehen solairuan zutabe eta pilastra estriatuak daude, beheko herenean mehetuak eta erliebez

28. AHPG.SS., 2202 P., 222-225 fol.

29. Vélaz Chaurri, J.: La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución. En Revisión del arte barroco. Donostia, 2000, 57. or.

30. García Gainza, MC.: op.cit., Iruñea, 1986, 163 or.

ciación nos indica la existencia de rejas (hoy desaparecidas) y que dichos retablos no ocupaban el lugar actual, sino que se hallaban próximos al retablo mayor ya que molestaban para el montaje de los andamios.

Durante el transcurso de las obras, los comitentes se percataron de que a pesar del añadido en los laterales, el retablo permanecía incompleto. Ante esta situación el ayuntamiento solicita una nueva traza para el remate “de en medio”, que estará preparada para el 3 de septiembre de 1726. El nuevo concierto se firmará el 14 de diciembre con los mismos José Zuaznabar e Ignacio Lecuona²⁸, a quienes se pagará por el aditamento de “los dichos dos extremos de ambos lados” y el remate central la cantidad de 4.000 reales de plata, estando obligados a concluir el 1 de marzo de 1727 sin más plazos “escusa, ni dilación alguna”.

Una vez finalizadas la arquitectura y tallas, Manuel de Alquizaleta se reincorpora para ejecutar la policromía de todos los elementos añadidos, en los que se incluían los escudos que coronan los laterales del retablo, además de la pintura de la bóveda, jaspeado del pedestal y el policromado del crucifijo con su caja ubicado sobre la puerta de la iglesia. Por el conjunto de estos trabajos recibió la cantidad de 2.950 pesos de plata, habiéndolos finalizado antes de 1730.

Estilo

El largo periodo de construcción del retablo (1629-1645), así como la evolución del arte en esos años –del retablo romanista hacia el clasicista– y las modificaciones sufridas un siglo más tarde, complican el análisis del mismo²⁹. La profesora García Gainza lo ha considerado como obra artística de primera categoría³⁰.

En líneas generales, podemos afirmar que el retablo de San Esteban responde a los modelos romanistas que se imponen tras las directrices emanadas del Concilio de Trento, caracterizándose por su estructura clasicista con órdenes, entablamentos y frontones, trazado que tiene su origen en el retablo de Astorga de Gaspar Becerra (1562).

Este estilo romanista se desarrollará de forma espléndida entre 1570 y 1600 en el área de Burgos, País Vasco, Navarra y La Rioja, perdurando hasta el primer tercio del XVII. Durante estos años, el País Vasco contará con una entidad artística propia de gran categoría y no se someterá a los dictámenes provenientes de los tradicionales grandes focos culturales como Valladolid, Burgos y la corte. Anchieta, su máximo exponente, contará con infinidad de discípulos y seguidores.

Evidentemente, y dadas las fechas de su realización, si bien el modelo romanista perdura en la arquitectura y escultura del retablo, son apreciables cambios notables que anuncian la llegada del periodo barroco.

28. AHPG. SS., P. 2202, f. 222-225.

29. Vélez Chaurri, J.: La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución. En Revisión del arte barroco, San Sebastián, 2000, p. 57.

30. García Gainza, MC.: op.cit., Pamplona, 1986, p. 163.

apaindutako kapitelaekin³¹. Zutabeak orden jonikokoak dira, “hostotzaz” estalitako fusteekin (gurutzadurak eginez sortutako hostozko apaingarria, Trentoko Kontzilioaren ondoren, erromatar eta grotesko garaietako apaingarrien ordeztako izango da eta horrela erabateko trantsizioa saihestuko da). Oinarri hori arkaiko samarra zen garai hartan, baina elementu apaingarriak modu modernoagoan egin ziren.

Bigarren eta hirugarren solairuko zutabeek ordenu konposatua dute. Bigarren solairuko fustea bihurrikatua da (beheko herenean gurutzatutako estriak dituena), saskiak egiteko erabiltzen den lanaren antzekoa. Hirugarren solairuan, berriz, fustea estriaduna da, beheko heren bihurritua du behezko eta goranzko espiralekin. Fusteetako bihurrikatzea aurrerapenaren adierazle den elementua da, lehenengo solairuko zutabeetako fusteekin konparatzen badugu.

XVIII. mendean atikoan egin zen gehigarria baino lehen atikoan zeuden oinarrien morfologia ez dugu ezagutzen, baina, dirudienez, kakodun zutabeak izango ziren, Huiziren lan gehienetan eta garaiko lan erromanistetan zeuden bezalakoak. Kakodun zutabeen aldagarria erretaulako bankuaren oinarria izan da.

Frontoi okerreren eta zuzenen txandaketa erromanista estetikaren barne dago. Garai honetan erabiltzen diren kiribildun frontoi okerrak Migel Anjelek Florentziako San Lorentzon egindako Medici familiaren hilobietan du jatorria. Lan honetan Huizik ez ditu lapranduretan etzandako haur tradizionalak irudikatzen, oraindik Iturenen egiten zen bezala. Eskudeteek, dentilo korrituek, piramideek eta beste hainbat apaingarri erabiltzeak hizkuntza estetiko barrokoan gaudela adierazten du.

Entablamentuek (19. arg.) ere adierazten dute estiloen bikoiztasuna. Batetik, bolumen lodituak dituzten adaxkekin apaindutako frisoak daude (lehen erromanismotik aldentuta eta barrokoagoa dena) eta, bestetik, kiribil bikoitza duten mentsulak, Migel Anjel margoetan jatorria duten forma manieristak gogorazten dizkiguten larrukiarekin.

Zutabe artekoa espazioa geometrizatzen duten kateatu manieristek apaintzen dute.

Ezin ditugu ahaztu lehen solairuko alboetako kaleetan dauden telamonak. Telamonen jarrerek Kapera Sistinoko Julio II.aren edo “ignudi-tarren” hilobiaren eredu imitatzen dute eta estilo erromanista garbienaren adierazle dira.

Santuaria (20. arg.) da erretaulako piezarik garrantzitsuena, Trentoko Kontzilioak indartutako eukaristiaren gorespina da. Kale nagusiko espazio irekia da eta, hain zabala izanik, eukaristiarako funtzioa du. Oin zentralizatua du, bi solairukoa da eta erremateko gorputza danborraren formakoa da. Kupula ere badu. Kupula santuarioko elementu ohikoa da, baina garai honetako arkitektura eraikitzailean ez da ohikoa. Oinarriak orden konposatukoak dira, landare gurutzatuekin apaindutako fusteak dituzte eta entablamentuek roleodun friso korrituak dituzte. Zutabeek nahiz frisoek erretaulako lehen solairuko ereduak errepikatzen dituzte.

31. Artista gunetako erretaulen ezaugarrien tipologia: Lunbierrekoa, Zangotzakoa... Huici bide honen jarraitzaile sutuena izan arren, ez du beti erabiliko. Uztarrotz da salbuespenetako bat.

La planta es ochavada, adaptada a la forma del ábside. Este movimiento, parcialmente obligado por el testero de la iglesia, se acentúa mediante el adelantamiento de las hornacinas de las calles laterales, aportando al conjunto un carácter más orgánico. Las hornacinas vienen flanqueadas por columnas pareadas, típicas del periodo, dispuestas ligeramente desplazadas con respecto a la vertical.

Los soportes, elementos articuladores del conjunto, son de varios tipos. En el primer piso se alternan columnas y pilastras estriadas adelgazadas en su tercio inferior, con capitel decorado con relieves³¹. Las columnas son de orden jónico, con fustes revestidos de follamen (motivo ornamental vegetal formando entrecruzamientos que sustituirá después de Trento a la decoración del romano o grutescos, evitando así una transición radical). En las fechas en las que se realiza esta obra el tipo de soporte resulta un tanto arcaizante, aunque los motivos decorativos están tratados de una forma más moderna.

En el segundo y tercer piso las columnas son de orden compuesto, siendo el fuste de las del segundo entorchado, con tercio inferior de estrías entrelazadas, que asemejan un trabajo de cestería. En el tercer piso en cambio, el fuste es estriado, con el tercio inferior entorchado alternándose las espirales ascendentes y descendentes. Este entorchamiento de los fustes representaría un elemento de avance estilístico en claro contraste con los fustes de las columnas del primer piso.

Desconocemos la morfología de los soportes que hubo en el ático antes de aditamento del siglo XVIII, pero cabe suponer que fueran pilares ganchudos tal y como sucede en las obras romanistas en general y en las de Huici en particular. Una variante de pilar ganchudo ha sido utilizada como neto en el banco del retablo.

La alternancia de frontones curvos y rectos también se engloba dentro de la estética romanista. Los curvos con volutas, utilizados en este periodo, provienen en origen de la tumba de los Medici en San Lorenzo de Florencia, obra de Miguel Ángel. Aquí Huici ya no representa los tradicionales niños recostados en los derrames, como sucedía todavía en Ituren. Sin embargo la inclusión de escudetes, dentellones corridos, pirámides y algunos otros elementos decorativos nos introduce en el nuevo lenguaje estético barroco.

Los entablamentos (fot. 19) muestran también esta dualidad de estilos. Por una parte hay frisos decorados con rameados de volúmenes engrosados (alejados de los del primer romanismo y más de gusto barroco), y por otra las típicas ménsulas de doble voluta con cueros que nos retrotraen a formas manieristas de origen miguelangelesco.

Los traspilares se adornan con encadenados manieristas que geometrizan el espacio.

No podemos olvidar en este estudio los telamones situados en los extremos de las calles laterales del primer piso, cuyas posturas imitan modelos de los esclavos de la tumba de Julio II o de los "ignudi" de la capilla Sixtina, dentro del más puro estilo romanista.

31. Tipología característica de muchos retablos del foco artístico de Lumbier-Sangüesa, aunque Huici, uno de los máximos exponentes de este foco, no la utilizará siempre, como sucede en Ustarroz.

Agian, lan honen aurrekaririk gertukoena Huizik garai berean egindako Uztarro-
tzeko erretaulan dago. Ondorenean ez dugu antzeko makinarik aurkituko, barroko
klasizisten garaian sartzen baikara zuzenean.

Ignazio Lekuonak eta Jose Zuaznabarrek, gaur egungo errematea egin ziotenean,
erretaularen itxura dezente aldatu zuten. Gorputz zuzen batek koroatua, kalbariodun
atikoa eta Luzuriagak egindako aletoiak bakarrik ateratzen ziren kanpora.

Gehigarri hori beste guztiari ondo egokitzeke, bi artistek alboetan beheko solai-
ruetako eskema bera erabili zuten. Horrela, horma-hobien neurri berak dituzten espa-
zioak sortu zituzten. Espazio horietan Oiartzungo ezkuak jarri ziren, oinarri-pare
batek muga egiten ziela (kasu honetan zutabeen ordez estirpe oparo batzuk erabiliko
dira).

Erretaularen gehigarrian erabilitako apaingarrien aberastasuna (oso estilo churri-
guereskoa) erretaulan beste aldeketa batzuk eginaz orekatu zuten:

Alboetako kaleen mugetan, antzinako oinarriak kendu egin ziren (seguru asko, Es-
teban Jordanek egindako Alaejosko erretaularen -1590- edo Antxietak egindako Ta-
fallakoaren antzekoak). Horien ordez, atikoen forma bera duten mentsula haragitsuak
eta jarroi zoragarriak jarri zituzten.

Era berean, zutabeen atzeko aldean³² ikusten diren kateatze manieristen aurreko
aldeak barroko estiloko landarezko apaingarriekin ordezkatu dira. Elizako beste erre-
tauletan, badira, beraz, egile berak egindako fruituzko eta oihalezko zintzilarioak.

Eskultura

San Estebango erretaulako erliebeak eta tailuak Antxietak ezarritako ikuspegi
erromanistakoak dira. Antxietak aldi honetan gailenduko den Migel Anjelen estiloa
indartzen lagunduko du. Migel Anjelen eragina oso handia izan zen, nahiz eta batzue-
tan suerte handiagoa edo txikiagoa izan. Dena den, bere jarraitzaileek ez zuten jakin
euren lanetan Migel Anjelen ezaugarri ziren izaera eta maisutasuna islatzen.

Lehen aztarna horien ondoren, barrokoari dagozkion lehen elementuak sortzen ha-
si ziren, errealistagoa zen naturalismo baterako joerarekin. Ondorioz, antolaketa
erabat orekatua zuten eszenekin egiten dugu topo eta erromanismoan ohikoak ziren
ereduak errepikatzen dira (Baratzean Otoitzean³³, Errege Magoen Gurtzea³⁴, Aran-
tzaz Koroatzea, Ecce Homo eta Bisitazioa³⁵). Zenbait kasutan, pertsonaiek ezaugarri
eta jarrera naturalistagoak dituzte eta Migel Anjelen eredutik urruntzen dira.

Dena den, erromanismoaren kutsua duten pertsonaiak, heroi jarrera dutenak eta
traje hanpatuak dituztenak, ere badaude oraindik. Santuarioko azken gorputzaren tai-
luak, berpiztutako Kristo buru duela, Erromako Santa Mariako sopra Minervan Migel

32. Atikoan modu honetan kateatutako egurrezko piezak erabili dira altxagarri moduan. Ziur aski, ordezkaturako pie-
zen aztarnak dira.

33. Askotan erreproduzitu den konposaketa.

34. Antxietaren konposaketa bera duena, Tafallakoa.

35. Berriozarko erretaulan ikusiko dugu berriro ere errepikatua.

El sagrario (fot. 20) constituye una de las piezas más importantes del retablo, ya que encarna la concepción de exaltación eucarística fomentada por Trento. Ocupa el gran espacio abierto en la calle central, y por sus grandes dimensiones confiere al conjunto de la obra, de alguna manera, una función eucarística. Presenta planta centralizada y consta de dos pisos y un cuerpo de remate a modo de tambor con cúpula, elemento este último habitual en los sagrarios pero no en la arquitectura constructiva de la época. Los soportes son de orden compuesto y fustes decorados con elementos vegetales entrecruzados y los entablamentos cuentan con un friso corrido con roleos. Tanto columnas como frisos repiten modelos del primer piso del retablo.

Quizá el antecedente más inmediato de esta obra lo encontramos en el retablo de Uztarroz, del mismo Huici, construido casi contemporáneamente. Posteriormente tampoco se hallarán máquinas semejantes, porque asistimos a la introducción plena del retablo barroco clasicista.

Ignacio Lecuona y José de Zuaznabar, al añadir el remate actual, modificaron notablemente el aspecto del retablo en el momento de su conclusión, coronado por un cuerpo recto en el que únicamente sobresaldrían el ático con el calvario y unos aletones realizados por Luzuriaga.

Para que este añadido quedara integrado en el conjunto, ambos artistas repiten en los laterales el mismo esquema compositivo de los pisos inferiores. De este modo crean un espacio, de iguales dimensiones y similar forma a las hornacinas, colocando los escudos de Oiartzun flanqueados por pares de soportes (en este caso estípites en lugar de columnas).

Los autores compensaron la riqueza decorativa del añadido, muy del gusto churrigueresco, con diversas modificaciones en el resto del retablo:

En los extremos de las calles laterales, los antiguos soportes (similares probablemente a los del retablo de Alaejos, de Esteban Jordán -1590- o las del retablo de Tafalla de Anchieta) han sido eliminados, sustituyéndose por exuberantes jarrones y ménsulas carnosas de formas análogas a las del ático.

Así mismo los frentes que pudieron tener encadenados manieristas similares a los que se ven detrás de las columnas³², han sido reemplazados por otros con elementos decorativos vegetales muy del gusto barroco, existiendo modelos similares de pinjantes de frutos y paños en otros retablos de la iglesia, realizados por estos mismos autores.

Escultura

Las tallas y relieves del retablo de San Esteban se enmarcan dentro de la concepción romanista implantada por Anchieta, maestro que introducirá el estilo de Miguel Ángel dominante en este periodo. Su influencia será tal que sus seguidores copiarán sus modelos hasta bien entrado el siglo XVII, con mejor o peor fortuna, si

32. En el ático se han empleado, como calce, piezas de madera decoradas con este tipo de encadenados. Posiblemente son restos de las piezas sustituidas.

Anjelek egindako Kristo Garailearen ereduak kopiatzen du zehatz-mehatz eta 9/10 buruko arau erromanista errespetatzen du. Eta baita Pilatoren aurrean dagoen Kristoren erliebeak ere, Erromako enperadorea dirudien soldadua eta prefektoa dituen (Herkullesen gorpuzkera eta hanka zokalo baten gainean duena). Zenbait gorputzen “contrapostoak” ere hortxe daude (bankuko ebanjelista³⁶), pertsonaia burusoil, bizardun tradizionala (21. arg.) (Kalbariora bidean edo Errege Magoen Gurtzea), edo Migel Anjelen Moisesi buruzko erreferentziak (San Zakarias (22. arg.) Bisitazioan, San Joseren barrokoarekin kontrastea eginez).

Irudi erromanista horietatik Ama Birjina (23. arg.) Sortzez Garbia, Iragarpenaren eszena eta San Estebanen harrikatzea, tailuei eta jantzien izurrei dagokienez forma barrokoak zituztenetatik urruntzen dira.

Tailuetan estilo-mota asko egotearen arrazoi nagusiak honakoak dira: erretaula egiteko denbora luzea behar izan zela, batetik eta, bestetik, erretaula egiten gutxienez bi maisu aritu zirela: Gaspar Ramos eta Pedro Luzuriaga. Gainera, Gaspar Ramosek, aldi berean, beste hainbat lanetan hartzen zuen parte. Ondorioz, ez da harrizkoa aldi berean, beste horrek lantegi handi bat edo berari laguntzeko garaiko beste hainbat eskultoreren laguntza behar izatea. Ez litzateke harrizkoa laguntzaile horiek Gregorio Fernandezek sartu zituen forma berriekin harremanetan egotea.

Pedro Luzuriagak egindakoen artean leudeke: Ama Birjina Sortzez Garbia, San Joanen eta Kalbarioko Ama Birjinaren Kalbarioko irudiak, Deikundearen erliebeak, Santa Luzia eta Santa Ageda eta Santa Katalina eta Santa Barbara.

36. Horietako batzuk, ordea, barroko estiloko tolestu zurrinak dituzte.

bien no conseguirán imprimir en sus obras el carácter y la genialidad que le fueron propios.

Junto a esta marcada impronta comienzan a surgir los primeros elementos propios del barroco, tendentes a un naturalismo más realista. Así, nos topamos con escenas cuya composición está perfectamente equilibrada y repiten modelos habituales durante el romanismo (como la Oración en el Huerto³³, Adoración de los Magos³⁴, Coronación de Espinas, Ecce Homo, San Visitación³⁵) y cuyos personajes, en algunos casos, empiezan a presentar rasgos y actitudes más naturalistas y tipos alejados de los modelos miguelangelescos.

Perduran no obstante personajes en actitudes heroicas y con trajes ampulosos que no han roto con el romanismo. Es el caso de las tallas del último cuerpo del sagrario, presididas por Cristo resucitado, figura que copia exactamente el modelo de Cristo Triunfante de Miguel Ángel en Santa María sopra Minerva de Roma y guarda un canon típicamente romanista de 9/10 cabezas. O el relieve de Cristo ante Pilatos, con un soldado en actitud de emperador romano y el prefecto, de complejión hercúlea y pie elevado sobre un zócalo. Tampoco faltan los "contrapostos" de algunos cuerpos (evangelista del banco³⁶), el tradicional personaje calvo barbudo (fot. 21) (Camino del Calvario o Adoración de los Reyes Magos), o las referencias al Moisés de Miguel Ángel (San Zacarías (fot. 22) en la Visitación, que contrasta con San José).

De estos modelos romanistas en mayor o menor transformación se distancian notablemente la Inmaculada, la escena de La Anunciación (fot. 23), y la Lapidación de San Esteban de formas ya claramente barrocas tanto en tipos como en plegados de los trajes.

La explicación a la variedad de estilos en la talla habría que buscarla, por una parte, en la fecha de realización del retablo, ya muy avanzada, y por otra en la participación de al menos dos maestros en su elaboración, Gaspar Ramos y Pedro de Luzuriaga. A esto habría que añadir la gran cantidad de obras en las que colabora simultáneamente el primero, lo cual implicaría a su vez la necesidad de contar con un amplio taller o de contratar otros escultores colaboradores que pudieran haber estado en contacto con las nuevas formas que introduce Gregorio Fernández.

Como pertenecientes a la mano de Pedro de Luzuriaga cabría suponer, además de la Inmaculada, las imágenes de San Juan y la Virgen del Calvario, y los relieves de la Anunciación, Santa Lucía y Santa Águeda así como Santa Catalina y Santa Bárbara.

33. Composición reproducida en muchísimas ocasiones.

34. De similar composición a la de Anchieta en Tafalla.

35. Que volveremos a ver repetida de la misma manera en el retablo de Berriozar.

36. Sin embargo alguno de ellos tiene plegados rígidos más al gusto barroco.

IV. kapitulua: ALBOKO ERRETAULAK

SAN LOB GONZAGAREN ETA DOLORETAKO AMA BIRJINAREN ERRETAULAK

... eta alaba berriak jaso zituen bere garrantziagatik, baina ere berak berari ere...
 ... Doloretako Ama Birjinaren erretaula...
 ... San Loh Gonzagaren erretaula...
 ... erretaula berriak jaso zituen eta berriak...
 ... erretaula berriak jaso zituen eta berriak...

DOLORETAKO AMA BIRJINAREN ERRETAULAREN BERRETULLA (Arriariako Ama Birjinaren erretaula)

... berretulla berri bat...
 ... berretulla berri bat...
 ... berretulla berri bat...
 ... berretulla berri bat...

Berretulla (34. arg.)

... Berretulla berri bat...
 ... Berretulla berri bat...
 ... Berretulla berri bat...
 ... Berretulla berri bat...

pero no descompone tampoco en sus ideas el carácter y la grandiosidad que le fueron propias.

Junto a esta curiosa impresión experimenta y surge los profundos sentimientos propios del barroco, sentidos a un nivel bastante más elevado. Así, sus representaciones escenas con composición está perfectamente equilibrada y rigurosa mediante los recursos técnicos de la época, una escena "la Quince de Mayo"¹⁴, "Admiración de los Magos"¹⁵, "Cruzamiento de Espadas, Santa Helena, San Sebastián"¹⁶ y otras parecidas, en algunas casos, respetan y presentan rasgos y detalles más naturalistas y ligeros algunos de los modelos neoplatónicos.

Por último no debemos olvidar que en algunas ocasiones y con trazo simplificado que no tiene nada que ver con el manierismo, en el caso de las tallas del último tiempo del reinado, grandiosidad por ellas manifestada, dentro de una amplia exuberancia de motivos de Cristo Triunfante de Miguel Ángel, en tanto que en otros casos, como el de la "Cruz de San Juan" con un relieve en relieve, se ven rasgos de algunos tiempos tempranos del Renacimiento.

Capítulo IV: RETABLOS LATERALES

De estos retablos laterales se conserva o se conserva parcialmente en distintos lugares de la parroquia de San Juan, la escultura de La Anunciación (fig. 21) y la Lapidación de San Esteban de Sevilla ya claramente derivada como en tipo como en algunos de los siglos.

La escultura, a la vez que de estilo en la talla habida que buscarla, por una parte, en la talla de influencia del Renacimiento, ya muy avanzada, y por otra en la parte inferior de la imagen del momento en un elaborado, George Roca y Pedro de Lemaire. A esto tal vez que añade la gran cantidad de obras en las que colorea simultáneamente el grupo, lo cual sugiere a su vez la necesidad de contar con un simple taller o de contratar obras sencillas independientes que pudieran haber estado en contacto con los talleres de origen que aludía Gregorio Fernández.

Como resultado de la época de Pedro de Lemaire cabe señalar, además de la Anunciación, las esculturas de San Juan y la Virgen del Calvario, y los relieves de la Anunciación, Santa Lucía y Santa Agueda en cuyo caso Santa Lucía y Santa Barbara,

14. Escultura en relieve, en el retablo de San Juan.

15. Escultura en relieve, en el retablo de San Juan.

16. Escultura en relieve, en el retablo de San Juan.

17. Escultura en relieve, en el retablo de San Juan.

Parrokiaren alboko erretaulek hiru multzo osatzen dituzte. Lehenengo multzoan sartzen dira Doloreetako Ama Birjinaren eta San Luis Gonzagaren erretaulak. Aldare nagusia baino mende erdi bat beranduago eginak dira eta alboko erretaulen artean zaharrenak dira. Bigarren multzoan San Martinen, Santa Katalinaren, Arrosarioko Ama Birjinaren, San Joserren eta Kristoren (San Frantzisko, Kristo, San Ignazio) kaperaren erretaulak daude. Guztiak 30 urteko tarte batean egin ziren (1720–1750 gutxi gorabehera). Tarte honetan bultzada handia izan zuten eta aipatutakoez gain, honako lanak ere egin ziren: aldare nagusia berritu eta polikromatu zuten, koruko aulkiak, atrila eta pulpitua (ahots-itzulkiduna) egin zituzten. San Nikolaseko erretaula da hirugarren multzokoa.

SAN LUIS GONZAGAREN ETA DOLOREETAKO AMA BIRJINAREN ERRETAULAK

Bi aldare horiek antzeko ezaugarriak dituzte, biak urte berdinetan eginak ez diren arren. Doloreetako Ama Birjinaren erretaula egin ondoren, komisio-emaileek edo patroiek nabearen kontrako horman beste errataula baten beharra ikusiko zuten, simetria errespetatzeko. Horren ondorioz, San Luis Gonzagaren erretaula egiteko eskatu zen. Erretaula horiek jatorrian beste izen batzuek zituzten: Arrosarioko Ama Birjina (Doloreetakoarentzat) eta San Jose (San Luis Gonzagarentzat).

DOLOREETAKO AMA BIRJINAREN EDO BAKARNEREN ERRETAULA (Arrosarioko Ama Birjinaren antzinako erretaula)

Erretaula hori nork eta noiz egin zuen ez dakigu. 1695. urtean Jose Lizarzaburu¹ erretaularen polikromia egiten ari zela bakarrik dakigu, dokumentuen bidez. Beraz, dirudienez, 1695. urterako erretaula bukatuta egongo zen.

Deskripzioa (24. arg.)

Honela banatzen da: oin lineala, bankua, gorputz bakarra eta atikoa, horizontalki hiru kaleetan berezia. Bankuak taula gaineko pinturak ditu. Jasokundearen eta Santo Tomasen sinesgogortasuna irudikatzen dira bankuan eta erdian landare mamitsuez in-

¹ I. AHPG.SS., 2176 leg., f. 98-99 b.

El conjunto de los retablos laterales de la parroquia puede agruparse en tres bloques. El primero correspondería a los retablos de Nuestra Señora de los Dolores y San Luis Gonzaga. Realizados aproximadamente medio siglo después que el altar mayor, son los laterales más antiguos de la iglesia. El siguiente grupo engloba los retablos de San Martín, Santa Catalina, Virgen del Rosario, San José y los de la Capilla del Cristo (San Francisco, Cristo, San Ignacio), todos ellos construidos en un periodo de 30 años (1720–1750 aprox.), etapa de gran empuje constructivo ya que además se reformó y policromó el altar mayor, se ejecutó la sillería del coro, su facistol y el púlpito con su tornavoz. El retablo de San Nicolás pertenecería al tercer y último bloque.

LOS RETABLOS DE SAN LUIS GONZAGA Y NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Ambos altares poseen características similares a pesar del tiempo transcurrido entre sus construcciones respectivas. Una vez levantado el retablo de la Dolorosa, los comitentes o patronos debieron sentir necesidad de instalar uno parejo en el muro opuesto de la nave para guardar la simetría. De este modo se solicitaría la creación del de San Luis Gonzaga. Originariamente estos retablos poseían otras advocaciones: Virgen del Rosario (para la Dolorosa) y San José (para San Luis Gonzaga).

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES O DE LA SOLEDAD (Antiguo retablo de la Virgen del Rosario)

Desconocemos el autor y fecha de ejecución de este retablo. El único dato documental consiste en un recibo en el que se testifica que en 1695 José Lizarzaburu¹ estaba policromando el mismo, por lo que evidentemente su construcción estaba finalizada en esta fecha.

Descripción (fot. 24)

El retablo presenta planta lineal y consta de banco, un único cuerpo y ático, dispuestos horizontalmente en tres calles. El banco acoge pinturas sobre tabla representando la Asunción y la Incredulidad de Santo Tomás y en su centro un frente decorado con un escudo ovalado rodeado de elementos vegetales carnosos. Flanqueando las calles se erigen netos que soportan las columnas del piso superior.

1. AHPG.SS., leg. 2176, f. 98-99v.

guratutako ezkutu obalatua duen aurreko alde apaindua du. Kaleen mugan dadoak daude eta goiko pisuko zutabeen euskarriak dira.

Gorputzeko horma-hobiak oso sakontasun txikia dute: albokoak zuzenak dira eta altura txikiagoa dute, oso haragitsuak diren landareen apaingarrien txartelekin koroatuak (entablamentuaren erdialdean ere erabiltzen dira). Erdiko horma-hobia puntu erdiko arkuarekin errematatzen da. Ezkerretik eskubira, Santa Rosaren, Doloreetako Ama Birjinaren eta Santa Teresaren eskulturak daude.

Zutabe salomonikoek mahats-parrekin eta hostoekin apaindutako fusteak dituzte. Beraz, kapitela konposatua da. Entablamentuak mentsulaz eutsitako erlantz nabarmena du. Atikoa bankuaren mugimendua erreproduzitzen duen oinarri baten gainean dago eta aurreko aldean ez du apaingarririk; kale bakarrean landarezko apaingarriez egindako markoa duen horma-hobian, Aita Betikoaren erliebea dago. Alboetan, festoiez apaindutako matxoiak ditu. Txartela duen moldura bihurrituarekin errematatua dago eta alboetan roleoz bukatutako bi kiribil daude eta goiko partean ezkutu batzuk.

Ikonografia²

Kristoren agertaldia Santo Tomasen aurrean San Joanez bakarrik azaltzen du (Jn, 20: 24-29): “Tomas, hamabietako bat, Didimo deitzen zena, ez zegoen beraiekin Jesus etorri zenean. Beraz, gainerako jarraitzaileek zera esan zioten: Jauna ikusi du-gu. Berak erantzun zuen: Jesusen eskuetan iltzeetan aztarnak ikusten, eta nire hatza Jesusen iltzeak eduki zituen zuloetan edo nire eskua bere saihetsean sartzen ez badut, ezin dut sinetsi. Zortzi egun ondoren, jarraitzaileak Tomasekin zeuden. Jesus etorri zen, ateak itxita zeudela, eta jarraitzaileen erdian jarrita zera esan zion Tomasi: Ekar ezazu hona zure hatza eta ikus itzazu nire eskuak. Sar ezazu eskua nire saihetsean. Jesusen esan zion: ikusi nauzulako sinetsi egin didazu, zoriontsuak ikusi gabe sinesten dutenak”.

Agerpen hori beste agerpen guztiengandik bereizten da, ez gertaeraren gorabeherengatik, egunagatik baizik (Jesus berpiztu eta handik astebetara). Kristok, mantu gorria soinean duela, dudatan dagoen Santo Tomasen eskua bideratzen du, bere aurrean belauneko dagoela. Jarrera adierazkor hori arte paleokristauan³ ere ageri da.

Limako Santa Rosa, 1668 urtean Clemente IX.ak, Aita Santuak, beatifikatua eta 1673an kanonizatua. Mundu Berriko lehen santa da. Hirugarrendar domingotarra zen, 1586 urtean Liman (Peru) jaioa eta 1617an hila. Aszetismoa mugaraino eramane zuen santa izan zen: arantzazko koroa eramaten zuen bekokian eta beira puskatuen gainean egiten zuen lo. Kondairak dionez, loreek kalizak makurtzen zizuten bera loreen ondotik pasatzen zenean. Emakume hori kanonizatzea proposatu zenean, Aita Santuak esan omen zuen ez zuela indiar baten santutasunean sinisten,

2. Jasokundeko Ama Birjinaren kasurako, ikus III. kapituluko ikonografia. Erretaula nagusia.

3. Muratori, S.: La più antica rappresentazione dell'incrudulità di San Tommaso, en Bull. Di Arch. Cristiana, Erroma, 1991. Réau, L.: op. cit, Bartzelona, 2000, 591 or.

Las hornacinas del cuerpo presentan escasa profundidad, siendo las laterales rectas y de menor altura, coronadas por tarjetas decoradas con motivos vegetales rizados y voluminosas (utilizados también en la zona central del entablamento). La hornacina central está rematada con arco de medio punto. Albergan, de izquierda a derecha, las esculturas de Santa Rosa, Virgen Dolorosa y Santa Teresa.

Las columnas, salomónicas, presentan fustes decorados con hojas de parra y racimos de uvas, siendo el capitel compuesto. El entablamento comprende una cornisa pronunciada sujeta por ménsulas. El ático se levanta sobre un pedestal que reproduce el movimiento del banco, con frentes sin decoración; en su única calle una hornacina con marco de decoración vegetal cobija el relieve del Padre Eterno, flanqueado por machones adornados con festones. El conjunto está rematado por una moldura curva con tarjeta y en los laterales se despliegan dos volutas acabadas en roleos con unos escudos en su parte superior.

Iconografía²

La Aparición de Cristo a Santo Tomás es narrada únicamente por San Juan (Jn, 20: 24-29): “Tomás, uno de los doce, llamado Dídimo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Dijéronle, pues, los otros discípulos: Hemos visto al Señor. Él les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos y mi mano en su costado, no creeré. Pasados ocho días, otra vez estaban dentro los discípulos, y Tomás con ellos. Vino Jesús, cerradas las puertas, y, puesto en medio de ellos, (...) dijo a Tomás: Alarga acá tu dedo y mira mis manos, tiende tu mano y métele en mi costado. Jesús le dijo: porque me has visto has creído; dichosos los que sin ver creyeron”.

Esta aparición se diferencia con claridad de todas las precedentes, no sólo por las circunstancias sino por la fecha (una semana después de la Resurrección). Cristo, vestido con un manto rojo, guía la mano vacilante de Santo Tomás, arrodillado ante Él. Este gesto expresivo aparece ya en el arte paleocristiano³.

Santa Rosa de Lima, beatificada en 1668 por el papa Clemente IX, y canonizada en 1673, es la primera santa del Nuevo Mundo. Fue una terciaria dominicana nacida en 1586 en Lima, Perú, y murió en 1617. La santa llevó el ascetismo hasta el extremo de portar una corona de espinas sobre la frente y dormir sobre un lecho de vidrios molidos. Según la leyenda, las flores giraban sus cálices hacia ella a su paso. Se contaba que cuando se propuso su canonización, el Papa adujo que no creería en la santidad de una india, incluso si lloviesen rosas. Apenas había pronunciado esas palabras, una lluvia de rosas cubrió el Vaticano y no cesó hasta que el pontífice decretó la canonización de la santa limeña.

2. Para La Asunción de la Virgen ver iconografía del capítulo III. Retablo mayor.

3. Muratori, S.: *La più antica rappresentazione dell'incredulità di San Tommaso*, en Bull. Di Arch. Cristiana, Roma, 1991. Referido por Réau, L.: op. cit, Barcelona, 2000, p. 591.

ezta larrosezko euria egingo balu ere. Hitz horiek esan zituenerako, larrosezko euria hasi zuen Vatikanon eta euria ez zen gelditu Aita Santuak Limako santa kanonizatzea onartu zuen arte.

Pareko eskulturak **Jesuko Santa Teresa** irudikatzen du, nahiz eta ohikoak diren atributuak ez daramatzen. Hau da, suzko gezi batekin bihotza gurutzatzen dion aingerua eta bere buruaren gainean dabilen uso inspiratzailea. Habitua darama, aurrean karmeliten ordeneko ezkutua eta erreginaren koroa dituela. Santa Teresa 1515 urtean jaio zen Avilan eta hemezortzi urte zituela karmeliten komentuan sartu zen. 1562 urtean idatzi zuen autobiografian eta barneko Gazteluak edo bizilekuak tratatuetan (1588) bere ikuspegiak eta estasia azaldu zituen. Emakume praktikoa, indartsua, mistikoa eta kontenplaziozkoa, bere burugogortasunari esker ordenaren erreforma egitea lortu zuen.

Arte patetikoa, erdi aroaren amaieran, **Doloreetako Ama Birjinari** eskaini zion ikonografiaren atal handi bat. Doloreetako Ama Birjina belaunetan Kristo hila eta gurutzetik kendua zuela irudikatzen zen eta baita Kristo hilobiratu ondoren Ama Birjina bakarrik ere. Ikonografiako bi eskultura-mota horiei Pietatearen Ama Birjina eta zazpi Doloreen Ama Birjina deitzen zaie. Zazpi Doloreen Ama Birjinari Bakarne Ama Birjina⁴ deitzen zaio Espainian. Oiartzungo Ama Birjina mota honetakoa da: aurpegiaren mina adierazten duen irudia, eskuak elkartuta dituena. Gipuzkoan ugariena den Ama Birjina da⁵.

Estiloa

Erretaula barroko churriguereskoaren hasierakoa da estilikoki. Zutabe salomonikoak dira garai honetako ezaugarriak. Barrokoko beste garaietako ezaugarriek ere irauten dute, ordea: dado leunez osatutako bankua (XVII. mendearen lehen erdian oso erabilia) eta atikoaren tratamendu klasizista.

Zutabe salomonikoek mahats-mulkoen eta parraz apaindutako fusteak dituzte. Ohikoa den bezala 5 espora dituzte. Aizarnako eta Zestoako erretaulatan (1685) erabiltzen dira gure inguruan lehen aldiz zutabe salomonikoak. Goierrin Mateo Aspiatzuk (1698) egin zuen⁶ Gabiriako San Roken erabili ziren zutabe salomonikoak. Beraz, 1695 urtean baino zaharragoa den erretaula honetan zutabe salomonikoak erabiltzea oso modernoa zen.

Garai honetan hasi berriak ziren erretaulen errematea egiteko matxoiak erabiltzen. Ohiko tipologia dute, aurreko aldean festoiak dituztela. Era berean, garai churriguereskoaren ezaugarri dira: arkuko intradosaren kukuluak, horma-hobien gaineko hosto

4. Gaur egun Doloreetakoa deitzen zaion arren, Bakarneren erretaula deitzen zaio erretaula honi dokumentazioan.

5. Cendoya, I.: La escultura procesional en la Semana Santa de Guipúzcoa. Donostia, 1995, 54-55 orr.

6. Cendoya I.: op. cit., Donostia, 1992, 109. or. Arabako, Burgosko eta Errioxako mugetan laurogeiko hamarkadako Erdiko urteetan agertzen da, Bastidan 1672an agertzen diren arren. Vélez Chaurri, J.: El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja. Vitoria-Gasteiz, 1990, 166 orr. Bizkaian lehen kasu ezaguna 1777 urtean egindako Lemoizkoa da. 1680 urtetik aurrera hasten da garatzen. Zorroza, J.: op. cit., Bilbo, 1998, 127. or.

La escultura pareja parece representar a **Santa Teresa de Jesús**, si bien no porta los atributos habituales en ella, es decir, el ángel atravesándole el corazón con una flecha de fuego y la paloma inspiradora que planea sobre su cabeza. Viste hábito con el escudo de la orden de los carmelitas pintado en el frente y corona de reina. Santa Teresa nació en 1515 en Ávila y a los dieciocho años ingresó en el convento de las carmelitas. En su autobiografía, escrita en 1562, y en el tratado que tituló "Castillo interior o Las moradas" (1588) ha relatado sus visiones y éxtasis. Tan práctica y enérgica como mística y contemplativa, a fuerza de obstinación consiguió la reforma de su orden.

El arte patético de finales de la Edad Media concedió un amplio espacio en su iconografía a la **Virgen Dolorosa**, representada ya con Cristo muerto sobre las rodillas después del Descendimiento de la cruz, ya sola después del Enterramiento de Cristo. Estos dos tipos iconográficos se designan con los nombres de Virgen de la Piedad y Virgen de los siete Dolores, si bien esta última en España recibe el nombre de Virgen de la Soledad⁴. Es el caso de la Virgen de Oiartzun, imagen vestidera de rostro doliente y manos juntas que es el tipo más reproducido en Gipuzkoa⁵.

Estilo

Estilísticamente, el retablo pertenece a los comienzos del barroco churrigueresco, caracterizado en esta primera época por la utilización de columnas salomónicas. Se observan igualmente ciertas formas que perduran de épocas anteriores (siempre dentro del barroco), como el banco formado por netos lisos, muy utilizados en la primera mitad del siglo XVII, y el tratamiento clasicista del ático (con bolas y volutas).

Las columnas salomónicas presentan fuste cubierto por decoración de hojas de parrá y racimos de uva y cuentan con 5 espiras, como es habitual. La primera vez que se utilizan columnas salomónicas en nuestro entorno es en los retablos de Aizarna y Zestoa (1685) y en el Goierri en el retablo de San Roque de Gabiria, obra de Mateo de Aspiazu (1698)⁶. Por lo que su empleo en este retablo (anterior a 1695) manifiesta una cierta modernidad.

Los machones, de utilización incipiente en los remates de los retablos en esta época, reproducen la tipología habitual, con festones en sus tres frentes. Igualmente como característicos de este periodo churrigueresco podríamos catalogar los cogollos del intradós del arco, las cartelas cactiformes de gran volumen con hojas planas sobre

4. Aunque actualmente es denominada como Dolorosa, la documentación se refiere a este retablo como el de la Soledad.

5. Cendoya I.: La escultura procesional en la Semana Santa de Guipúzcoa. Donostia-San Sebastián, 1995, pp. 54-55.

6. Cendoya I.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1992, p.109. En la zona de los límites de Álava, Burgos y La Rioja aparece en los años centrales de la década de los ochenta, aunque en la Bastida las encontramos en 1672. Vélez Chaurri, J.: El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja. Vitoria-Gasteiz, 1990, p. 166. En Bizkaia el primer caso conocido es el de Lemoiz de 1777, empezándose a desarrollar a partir de 1680. Zorroza, J.: op. cit., Bilbao, 1998, p.127.

planoak dituzten bolumen handiko kartela kaktiformeak, loroia atikoaren errematean, sagrarioan roleoz eta apaingarri botanikoz egindako txartelak eta enmarkatzeko galoi-en ordez landarezko tailuak erabiltzea.

SAN LUIS GONZAGAREN ERRETAULA (Antzinako San Joseren erretaula)

Aurreko erretaularekin gertatu zaigun bezala, erretaula noiz egin zen jakiteko datu historikorik ez dugu. Zenbait ikertzailek, Lekuonak eta Mugikak, esate baterako, bi erretaulak Sebastian Lekuonak egin zituela uste dute. Sebastian Lekuonak 1691 urtean sakristiako tiraderak egin zituen. Beraz, ez da harritzekoa lan horiek egiten aritu izana.

1697 urteko Udaleko akten arabera, Juan Seinek⁷ finantzatu zituen erretaulak. Juan Seinek San Joseri debozio handia zion (lan honen jatorrizko izena). Izen hori izango duen erretaula berria egiten denean, erretaula hori gaur egungo lekura eramane zen. Erdiko horma-hobian prozesioetan erabiltzen den San Estebanen irudia du. 1754 urteko martxoaren 2ko saioan Udalak, elizako patroia izanik, aipatutako tailuaren ordez San Luis Gonzagarena⁸ jartzeko zenbait lagunek egin zuten proposamena onartu zuen.

Deskripzioa (25. arg.)

Oin lineala, bankua, gorputz bakarra eta atikoa ditu, horizontalki hiru kaleetan banatuta. Bankuak taularen gainean egindako pinturak ditu: Paduako San Antonio, Asisko San Frantzisko eta sagrarioa. Kaleen ertzeetan hostotza mamitsuko kiribilez apaindutako mentsuloiak daude.

Gorputzak hiru horma-hobi ditu, hiru kaleetan banatuta. Erdikoak, tamaina handikoa eta erramu-hostoen giraldekin apainduak, erretaulako titularraren irudia du: San Luis Gonzagarena. Alboetakoetan, erromes-maskorrek eta ezkutuekin apainduak, San Luis eta Santa Barbara zeuden. Zutabeak salominikoak dira, orden konposatuko kapitela dutenak eta mahats-mulkuez eta parra-hostoez estalitako fustea duena. Entablamentuak zutabeek sortutako sartune eta irteeren oina erreproduzitzen du; alboetako kaleetan mentsulek erlaitzari eusten diote eta erdialdean landarez eta fruituez egindako eskusoiak garatzen da eta baita hegadun kerubin batez apaindutako errematea ere.

Atikoak kiribildun dadoekin egindako euskarria du eta fruituzko jarroiak eusten dituzte. Bere kale bakarrean San Migel deabruari aurre egiten ari dela azaltzen duen horma-hobia du (26. arg.). Apaingarri botanikoekin apaindutako aletoizko eta frutazko zintzilarioekin apaindutako fusteak dituzten pilastrak ditu alboetan. Guztia osatzeko erdian eskusoi historiatua duen frontoi okerra dago eta alboetan kiribilen eta

7. Lekuona, M.: Extractos de noticias del archivo Municipal de Oyarzun II. Oiarzun aldizk. Oiarzun, 1981, 27. or.

8. Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun, del Valle de Oiarzun. Oiarzun aldizk. Oiarzun, 1994, 35. or.

las hornacinas, el florón en el remate del ático, la tarjeta con roleos y otros motivos botánicos en el lugar de sagrario, así como la sustitución de los gallones de los enmarcamientos por tallas vegetales.

RETABLO DE SAN LUIS GONZAGA (Antiguo retablo de San José)

Al igual que en el caso anterior, carecemos de datos históricos sobre la construcción del retablo. Algunos estudiosos, como Lekuona y Múgica, atribuyen ambos a Sebastián de Lecuona, quien en 1691 realiza la cajonería de la sacristía, por lo cual no sería de extrañar su participación en estas obras.

Las actas del ayuntamiento de 1697 refieren su financiación a cargo de Juan de Sein⁷, quien profesaba gran devoción a San José (advocación original de esta obra). En el momento de la ejecución del nuevo retablo de este nombre, el que nos ocupa fue trasladado a su ubicación actual, acogiendo en la hornacina central la imagen de San Esteban, exhibida en las procesiones. En sesión del 2 de marzo de 1754 el ayuntamiento como patrono de la iglesia aceptó la propuesta de varias personas de sustituir dicha talla por la de San Luis Gonzaga⁸.

Descripción (fot. 25)

El retablo presenta planta lineal y consta de banco, un único cuerpo y ático, dispuestos horizontalmente en tres calles. El banco acoge pinturas sobre tabla representando a San Antonio de Padua y San Francisco de Asís, así como el Sagrario. Flanquean las calles mensulones decorados con volutas de follaje carnoso.

El cuerpo consta de tres hornacinas que se corresponden con las calles. La central, de mayor tamaño y adornada con guirnaldas de hojas de laurel, alberga la imagen del titular del retablo: San Luis Gonzaga. En las laterales, decoradas con escusones y veneras, se efigian San Luis y Santa Bárbara. Las columnas son salomónicas, con capitel de orden compuesto y fuste recubierto con hojas de parra y racimos de uvas. El entablamento reproduce la planta de entrantes y salientes creada por las columnas; en los frisos de las calles laterales las ménsulas soportan la cornisa mientras que en el espacio central se desarrolla un gran escusón con frutas y otros motivos vegetales, así como un remate decorado con un querubín alado.

El ático está recorrido por un pedestal formado por netos con volutas, que sostienen jarrones con frutos. Su única calle alberga una hornacina con una imagen de San Miguel venciendo al demonio (fot. 26), flanqueada por pilastras con fustes decorados con colgantes de frutas y aletones ornamentados con motivos botánicos. Coronando el conjunto se abre un frontón curvo con un escusón historiado en el centro y decoraciones de frutas y volutas en los lados.

7. Lecuona, M.: Extractos de noticias del archivo Municipal de Oyarzun II. Rvta. Oiartzun. Oiartzun, 1981, p. 27.

8. Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun, del Valle de Oiartzun. En Rvta. Oiartzun. Oiartzun, 1994, p. 35.

fruituen apaingarriak ditu.

Ikonografia⁹

San Luis Gonzaga (1568-1591), Italiako familia noble batean sortua, oso gaztetatik azaldu zuen bokazio erlijiosoa eta jesuiten ordenean sartu zen. 23 urte zituela hil zen Erroman. Bere bizitzako azken urteetan Erromara bidali zuten gaixoak zaintzera, izurria zela eta. Oso irudikapen tradizionala da, nobizio-garaiko sotana beltzarekin eta estolarik gabea, eskuetan gurutzea zuela.

Santa Barbara, Ama Birjina eta martirra, izan zenik dudan jartzen da. Kondairak azaltzen duenez, bere aita gizonen begiradapean egon ez zedin (edo dotrina kristautik urruntzeko) dorre batean bahitu zuen sapatra bat zen. Aita ez zenez kristaua, dorrean hirugarren leihoa irekitzeko agindua eman zuen. Bere aita ikaragarri atsekabetu zen eta alaba hil nahi izan zuen, baina ihes egin zuen eta harkaitz batzuetan babestu zen. Artzain batek traizioa egin eta preso hartu zuten. Oinaze ikaragarria jasan behar izan zituen: San Vicente bezala, asto batera lotu zuten, jipoitu egin zuten eta burdinezko orraziekin zarrastatu zuten. Mozgarriak ziren keramikazko zatien gainean etzanarazi zuten eta gori-gori zegoen burdinekin erre zuten. Biluzik dagoenez, aingeru bat etorri zen eta estalki bat jarri zion gainetik. Aitak mendixka baten puntara eraman zuen eta burua moztu zion. Baina, ondoren, tximista batek aita hil zuen. Santa Barbararen gurtzea ekialdean sortu zen eta XV. mendean mendebalera zabaldu zen, batez ere Alemaniara.

Santa Barbarak tximistengandik babesten gaitu eta XV. mendetik aurrera artillarien, meatzarien, gurdizainen eta beste zenbait lanbideren patroia da. Eskulturak, tradizionala izanik, honakoa irudikatzen du: dorrea ezkerreko eskuan hiru leiho dituela eta eskuinekoa irekita eta hutsik duela (jatorrian esku-haurra izango zuen, martirien sinbologia).

San Migel Arkanjelua zeruko miliziaren eta Elizaren defendatzailea da. Beraz, aingeru bihurrien eta Apokalipsiko dragoien aurka borrokatzen du. Bera da Azken Epaiketean hildakoak eramaten dituen eta arimak pisatzen dituen. Erudituek antzinako jainkoekin erlazionatu dute: Anubisekin, Hermesekin, Merkuriorekin, Wotane-kin... Mendebalean, V. eta VI. mendeetatik hasten da San Migelen gurtzea zabaltzen, lehenik Italian eta Frantzian, gero Alemanian eta gainerako kristau-herrietan. Santu honi eskainitako eliza eta kapera izugarri dago 1000 urtearen inguruan eta gehienak altura dexenteko lekuetan daude: San Migel zeruko santua da. Kontrarreformak elizako buru bilakatu zuen, herejia protestantearekin borrokatzeko.

Erretaularen tailua kalitate onekoa da, seguru asko erretaularen arkitektura baino beranduago egina (XVIII. mendeko bigarren erdikoa izan daiteke). Santuaren ikonografia tradizionala da, koraza, faldina eta luma apaingarria duen kaskoarekin. Ezkutu-rik ez duen arren, ezpatak ez du lama-forma. Mantuaren mugimendua eta zimurrak eszenaren dinamismoa adierazten dute, erretaulatik erortzen ari den deabruaren efek-

9. San Frantziskori eta San Antonioren buruz gehiago jakiteko ikus: Ikonografia. III. kapitulua: Erretaula nagusia.

Iconografía⁹

San Luis Gonzaga (1568-1591), nacido en el seno de una familia noble italiana, declaró desde edad temprana su vocación religiosa e ingresó en la orden de los jesuitas. Murió a los 23 años en Roma, donde había sido enviado a cuidar enfermos, a consecuencia de la peste. Su representación es tradicional, con sotana negra de novicio y sin estola, sosteniendo en las manos un crucifijo.

La existencia de **Santa Bárbara**, virgen y mártir, parece dudosa. Según cuenta la leyenda, su padre era un sátrapa que la encerró en una torre para sustraerla de las miradas de los hombres (o para apartarla de la doctrina cristiana). Convertida al catolicismo durante una ausencia del mismo, mandó abrir una tercera ventana en la torre. Indignado, su padre quiso matarla, pero ella huyó y se refugió en unas rocas. Traicionada por un pastor, fue hecha prisionera y sufrió numerosos suplicios: al igual que a San Vicente, la ataron a un caballete, azotándola y rasgándola con peines de hierro; la acostaron sobre fragmentos de cerámica cortantes y la quemaron con hierros candentes. Paseada desnuda, un ángel la socorre cubriéndola con un velo. Su padre la lleva a la cima de una colina y la decapita, tras lo cual, poco después, un rayo lo mata. Su culto apareció en Oriente, y se difundió en Occidente en el siglo XV, sobre todo en Alemania.

Santa Bárbara protege contra el rayo y desde el siglo XV es patrona de artilleros, mineros y carreteros, así como de otros oficios. La escultura presenta, como es tradicional, la torre con las tres ventanas en su mano izquierda, mientras que la derecha permanece abierta y vacía (posiblemente sujetaría en su origen una palma como símbolo de los mártires).

San Miguel Arcángel es jefe de la milicia celeste y defensor de la Iglesia, por lo que combate contra los ángeles rebeldes y contra el dragón del Apocalipsis. Es él quien conduce a los muertos y pesa las almas el día del Juicio Final. Los eruditos han relacionado su culto con varios dioses de la Antigüedad: Anubis, Hermes, Mercurio, Wotan. En Occidente, el culto de San Miguel comienza a difundirse a partir de los siglos V y VI, primero en Italia y en Francia, después en Alemania y en toda la cristiandad. Las iglesias y capillas dedicadas a este santo son innumerables en torno al año 1000, a menudo situadas en una altura elevada: San Miguel es un santo celeste. La Contrarreforma le convirtió en jefe de la iglesia en lucha contra la herejía protestante.

La talla es de buena calidad, realizada probablemente en época posterior a la arquitectura del retablo (podría datarse en la segunda mitad del siglo XVIII). La iconografía del santo es tradicional, con coraza, faldín y casco con penacho, aunque carece de escudo y su espada no tiene forma de llama. El plegado y movimiento del manto subraya el dinamismo de la escena, acentuado por el efectismo de la figura del demonio cayendo del retablo.

9. Sobre San Francisco y San Antonio ver Iconografía. Capítulo III: Retablo mayor.

tu-zentzuak areagotua.

Estiloa

San Luisen erretaula bere bikotea den Doloreetako Ama Birjinaren aldea baino lehanago egina da. Bankuan, dadoen orde, hostotzaz apaindutako mentsulak daude. Oinarriak ere salomonikoak dira, mahats-mukuluz eta parra-hostoez egindako fustee-kin. Atikoan matxoi moduan egindako moldurak daude, fusteetan fruitazko festoiak dituztela.

Dekorazioa aberatsagoa da, kartela, txartela, hosto eta zurtoin estilizatuekin eta kizkurtuekin. Horiek atenporalak diren elementu apaingarriekin elkarbizi dira: karte- lenetan¹⁰ kordatzen diren erromes-maskorretan eta hegadun aingeruen buruetan. Aberastasun horiek ez dute lanaren ildo arkitektonikoa ezkututzen. Atikoaren trata- mendua zeharo churriguereskoa da, fruitazko jarroiak eusten dituzten kiribilekin apaindutako dadoekin eta Doloreetako Ama Birjinaren irudian irauten duten bolen apaingarri klasizistetatik urrun. Kiribilak zurtoin mamitsuekin aberasten dira, beste erretaulako paramentu ia leunekin kontraposizioan.

SANTOKRISTOKO KAPERAREN ERRETAULAK

1710 urtetik aurrera Oiartzungo elizak goraldi handia izan zuen, eraikitzeari dago- kionez. Elizak lanak ordaintzeko duen gaitasun-eza Amerikan¹¹ bizi diren oiartzua- rren ekarpen eskuzabalari esker konponduko da.

Ignazio eta Sebastian Lekuonak egin zuten koruko aulkiteriarekin hasten da etapa hori. 1714. urtean errekurtsio ekonomiko nahiko ez zegoenez, aulkiteria egiteari utzi egin zioten eta Mexikon 1709. urtean hil zen Ignazio Intxaurrandietaren ondareari es- ker bukatuko da. Ondoren, Kristoren kaperaren erretaulak egingo dira eta baita koru- ko atrila eta pulpitua ere. Lekuona anaiek, euren koinatua zen Jose Zuaznabarrekin batera, mendearen lehen zatian parrokian egin ziren lanen egileak izan ziren.

Gauzak horrela, Ignazio Intxaurrandietak utzitako ondareari esker, dorrearen azpi- ko kapera ordaindu ahal izango da. Kapera hori egiteko eskaera Bikarioa eta legatua- ren albazea zen Fausto Zuaznabarrek egin zuen, 1708an Sebastian Lekuonak aurkez- tutako egitasmoaren arabera. Udalak 1714 eta 1721 urteetan onartuko dute. Bikario berriak, Pedro Albisturrek, hiru erretaula egiteko eskaera egingo du eta aipatutako ondarearekin ordainduko dira. Elizako patroiek diotenez "erretaula horiek eraiki nahi dituzte, horrela Kristoren irudiari miresmen handia izateko. Ordura arte, orain San Luisen, Xabierko San Frantziskoren eta San Ignazioren aldareak dauden lekuan ze- goena. Horrela, "herri honek Saindu miresgarri horiek laguntza jaso dezan, beharrean dagoenean".

10. Bizkaian Arrigorriagan agertzen dira aro honetan lehen aldiz (1692). Zorrozueta, J.: op. cit., 1998, 102. or.

11. Ozeanoaren beste aldean bizi ziren Baillarako biztanleei lanik beharrezkoenak eta larrienak egiteko laguntza eko- nomikoa eskatzeko ohitura zegoen. Múgica, S.: La Iglesia de Oyarzun. Euskalerrriaren Alde 186-88 zk. Donostia, 1917, 533. or.

Estilo

Estilísticamente el retablo de San Luis se inscribe en un periodo más avanzado que el de su pareja, el altar de Nuestra Señora de los Dolores. En el banco, los netos han dejado paso a ménsulas ricamente decoradas con follaje. Los soportes son también salomónicos, con el fuste guarnecido de hojas de parra y racimos de uvas. En el ático se despliegan molduras a guisa de machones, con festones de frutas en su fuste.

La decoración es más rica, con cartelas y tarjetas, así como hojas y tallos estilizados y rizados, que coexisten con elementos decorativos intemporales, como las veneras que se ensartan en las cartelas¹⁰ y la cabeza de angelito alado, si bien esta riqueza no oculta las líneas arquitectónicas de la obra. El tratamiento del ático es plenamente churrigueresco, con netos decorados con volutas que soportan jarrones con frutas, leños ya de los ornamentos clasicistas de bolas que perduraban en la Dolorosa. Las volutas se enriquecen de una talla carnosa en clara contraposición a los paramentos casi lisos del otro retablo.

RETABLOS DE LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO

A partir de 1710 la iglesia de Oiartzun se adentra en un periodo de apogeo en cuanto a su actividad constructiva. La falta de capacidad económica de la iglesia se solventará gracias a la generosa aportación de los oiartzuarras residentes en América¹¹.

Comienza esta etapa con la construcción de la sillería del coro a cargo de Ignacio y Sebastián de Lecuona, interrumpida en 1714 por falta de recursos económicos y que podrá finalizarse gracias al legado de Ignacio de Inchaurrendieta, fallecido en México en 1709. Seguidamente se realizarán los retablos de la capilla del Cristo, además del facistol del coro y el púlpito. Los hermanos Lecuona, junto con su cuñado José de Zuaznabar, serán los artífices de todas las obras desarrolladas en la parroquia durante la primera mitad del siglo.

Así, gracias al patrimonio cedido por el mencionado Ignacio Inchaurrendieta se costeará la realización de la capilla situada bajo la torre, a petición del Vicario y albañil del legado, Fausto de Zuaznabar y según el proyecto presentado en 1708 por Sebastián de Lecuona. El ayuntamiento dispensará su aprobación en 1714 y en 1721. El nuevo vicario, don Pedro de Albistur, solicitará la creación de tres retablos, financiándolos con el mismo legado. Los patronos de la iglesia aducen que “para mayor decencia y ornato de la parroquia” desean construir los dichos retablos y así instalar con mayor veneración la imagen del Cristo, ubicado hasta entonces en el lugar ocupado actualmente por el altar de San Luis, y las de San Francisco Javier y San Ignacio “para que este pueblo logre el patrocinio e intercesión de estos prodigiosos Santos en sus necesidades”.

10. En Bizkaia aparecen en este periodo por primera vez en Arrigorriaga (1692). Zorrozueta, J.: op. cit., 1998, p.102.

11. Existía la costumbre de realizar peticiones de ayuda económica a los hijos del Valle que habitaban al otro lado del océano para acometer diversas obras necesarias y urgentes. Múgica, S.: La Iglesia de Oyarzun . En Euskalerriaren Alde N° 186-88. Donostia-San Sebastián, 1917, p. 533.

Horretarako, Sebastian Lekuonari eta baita bikarioari ere Loiolako basilikaren obrak egiteko txosten bat¹² eskatu zaio. Sebastian Lekuonak sinatutako aitorpena sinatuko du 1721 urteko ekainaren 28an¹³. Aitorpenean dioenez “hiru erretaula berri jarri nahi diren kapera berriko arkuak eta lekuak” aztertu dituela. Neurriak aztertu ondoren, zilarrezko 1380 ezkutuko aurrekontua prestatzen du. Dokumentu berean, eskailera eta ahots-itzulkina duen pulpituia (zilarrezko 260 ezkutu), eta eginda zegoen trazaren arabera koruko atrila (zilarrezko 100 ezkutu) egiteko aurrekontua egiten du. Aipatutako lan horiek hurrengo sei urteetan egiteko konpromisoa hartzen du eta trukean elizako errenten gerakinetatik kobratuko luke.

Erretaulak egiteko lizentzia 1721¹⁴ urteko uztailaren 4an eman zen eta, aldi berean, alboko San Anton ermitan eta Seroraren etxean¹⁵ lanak egiteko baimena ere eman zen. 1721 urteko abenduaren 4an lanen exekuzioaren eskritura¹⁶ gauzatzen da Ignazio Lekuona eta Jose Zuaznabar arkitektoekin eta tailugileekin. Beste lanez gain, pulpituia eta koruko atrila egitea ere beren esku gelditu zen eta koruko atrila “Lekuonak eta Zuaznabarrek egin duten aukiteriari dagokiona izan dadila”. Lan horiek ordaintzeko Maria Esteban Ibarburuk utzitako 1269 errealeko legatua erabili zen.

Lanak zuzenean esleitu ziren, komisio-emaielen ustez aurreikusitako pagamoduak eta prezio estuak kontuak izanik, artistek¹⁷ uko egingo baitzieten lanei edo, bestela, lanen kalitatea ez baitzen oso ona izango¹⁸. Zuaznabarrek eta Ignazio Lekuonak lan horiek egiteko interes handia zuten eta nagusiek bi artista horiek lan ona egingo zutela pentsatzen zuten. Beraz, eskritura baino lehen, bi maisu horiekin zuzenean tratua egiteko baimena eskatu zuten eta Iruñako hornitzaile eta bikario orokorrak baimena eman zien urte bereko uztailaren 4an. Aurretik Sebastian Lekuonak aurreikusitako prezioetara eta oinetara mugatu beharko dute eta kontratua sinatzen den egunean hasi eta hiru urteko tartean egin beharko dira lanak. Erretaulak “korridorera iristen diren igeltsuzko arkuetan” errematatu beharko direla zehazten da.

1775 urtean, aldareetako polikromia egiten zen bitartean, Luis Oiartzabalen ekimenez, Santiago Marsili eskultoreari eginarazitako atikoko medailoien erliebeak jarri zituzten.

Deskripzioa (27-28-29. arg.)

Santokristoren kapera dorrearen azpian dago, elizaren oinean. Oin laukia du eta atrio-moduan erabiltzen zen hasieran, beraz, hiru aldareak leku honetara sartzeko antzinako arkuetan zeuden eta ia egitura eta dekorazio bera zuten¹⁹.

12. Astiazarain, M.I.: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII*, Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lekuona. Donostia, 1988, 203. or.

13. AHPG.SS., 2161 P, 95 f. eta 95 b.

14. AHPG.SS., 2210 P, 74 f.

15. Seroren doteen sarrerak elizan inbertitu ziren eta etxea zaintzea alde batera utzi zen. Hornitzaileak beharrezko lanak egiteko eskatzen dio parrokiari.

16. AHPG.SS., 2165 P, 230-234. f.

17. Erretaula nagusiko urreztaduraren errematetzat hartu zen.

18. 1660 urtean ere elizako bobedak konpontzea enkantera ez ateratzea erabaki zen. Múgica, S.: op.cit., 1917, 533. or.

19. Astiazarain, M.I.: op. cit., Donostia, 1988, 203-205. orr.

Para ello, conjuntamente con el vicario, requieren a Sebastián de Lecuona, a la sazón maestro mayor de las obras de la basílica de Loiola, la elaboración de un informe para su ejecución¹². Este firma una declaración jurada sobre dicho proyecto el 28 de junio de 1721¹³ en la cual expone haber reconocido “los sitios y arcos de la capilla nueva donde se pretenden poner tres retablos nuevos”. Una vez tomadas las medidas, Lecuona presupuesta las obras en 1.380 escudos de plata. En el mismo documento calcula el importe por la construcción de un nuevo púlpito con su escalera y tornavoz (260 escudos de plata) y un atril para coro según una traza existente (100 escudos de plata) y se compromete a realizar el conjunto de los trabajos en el plazo de seis años, cobrando de las rentas remanentes de la iglesia.

La licencia para fabricar los retablos se concederá el 4 de julio de 1721¹⁴, otorgándose al mismo tiempo el permiso para diversos trabajos en la colindante ermita de San Antón y en la casa de la serora¹⁵. El 4 de diciembre de 1721 se formaliza la escritura de ejecución¹⁶ con los maestros arquitectos y entalladores Ignacio de Lecuona y José de Zuaznabar, añadiéndose la realización del púlpito y del facistol, este último “que sea correspondiente a la sillería que los dichos Lecuona y Zuaznabar han ejecutado”. Para el pago de estos trabajos se contará, además, con un legado de 1.269 reales de María Esteban de Ibarburu.

La adjudicación de las obras fue directa, ya que los comitentes consideraron que las condiciones de pago estipuladas y los precios ajustados, provocarían el rechazo de los artistas¹⁷, o en el caso contrario, la calidad de la realización no sería satisfactoria¹⁸. Dado que Zuaznabar e Ignacio de Lecuona demostraban un interés manifiesto en dicho trabajo y que los patronos confiaban plenamente en su buen hacer, solicitaron, con antelación a la escritura, licencia para efectuar el ajuste directamente con dichos maestros, obteniendo permiso del provisor y vicario general de Pamplona el 4 de julio del mismo año. Los autores deberán ajustarse a las plantas y precios establecidos precedentemente por Sebastián de Lecuona y realizar la comisión en tres años a partir de la fecha de firma del contrato, especificándose que los retablos han de rematarse en los “arcos de yeso que llegan al corredor”.

En 1775, contemporáneamente a la policromía de los altares, se procedió, por iniciativa de Luis de Oyarzabal, a la instalación de los relieves en los medallones de los áticos, encargados al escultor Santiago Marsili.

12. Astiazarain, M.I.: Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII, Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona. Donostia-San Sebastián, 1988, p. 203.

13. AHPG.SS., P. 2161, f. 95 y 95v.

14. AHPG.SS., P. 2210, f. 74.

15. Los ingresos provenientes de las dotes de las seroras se habían invertido en la iglesia, abandonando el mantenimiento de la casa. El provisor insta a la parroquia para que se hagan las obras necesarias.

16. AHPG.SS., P. 2165, f. 230-234.

17. Ya había sucedido con el remate para el dorado del retablo mayor.

18. También en 1660 se decidió no sacar a subasta el arreglo de las bóvedas de la iglesia. Múgica, S.: op.cit., 1917, p. 533.

Oin zuzena eta txaranbeldura pixka bat dute erretaulek. Altueran, gorputz bakarrekoak dira (bankurik ez dute) eta atiko zirkularra dute. Atikoa arkuaren espazio arkitonikoaren parte da eta, kondizionatzaileak²⁰ eskatzen zuen bezala, espazio guztia hartzen zuen. Bi zutabe salomoniko pare ditu, plano desberdinean simetrikoki jarriak: alboetakoak nabarmendu egiten dira eta nitxoaren kanpora ateratzen dira eta erdikoak barnean daude. Zutabe horiek entablamendu etena dute erdialdean, horma-hobia jartzeko. Puntu erdiko arkuak errematatua, aldareko Gurutziltzatutakoa salbuespen izanik, eta hirugingildun arkuak gurutzearen forma hobeto hartzen laguntzen du. Kanpoko oinarrietan, arkuaren enjutak mugan izanik, bi estipitek loredun jarroiak dituzte.

Atikoan erregeen irudikapenak gordetzen dituzte medailoiek: San Luisena (San Frantziskoren erretaula), San Fernandorena (San Ignazioren erretaula) eta Munduko Kristo Salbatzailea (Kristoren erretaula). Kaperako balkoiaren arkuan kerubin-buru batekin apaindutako erromes-maskor kizkur bat dago.

Ikonografia²¹

San Frantzisko Xabierkoa, San Ignazioren ondoren, jesuiten ordenako santurik ospetsuena da. 1540. urtean Indiara bidali zuten misiolari eta handik Japonera. Santiago irlandiar hil zen, Txinako kostaren parean. Jesuiten sotana beltzarekin jantzia: elizatorra eta manipulua daramatza. Esku bat bularrean jartzen ari da eta bestean, tradizioak dioenez, San Ignaziok oparitu zion gurutzea darama.

Bere parean, **San Ignaziok** meza-jantzia darama: alba eta manipulua. Jantzi horiek meza emateko egokiak dira (erretaula nagusiko irudikapenarekin aurkakotasunean janzkera tradizionalagoa du: sotana beltza, kolore bereko gainjantziarekin eta lazo batekin gorputzera egokitua). Bere pareko santua bezala, Kristo Gurutziltzatua irudiari begira dago santua²².

San Luis, Frantziako erregea, San Frantzisko Xabierkoaren erretaulako atikoaren medailoian dago. Mantu aberats batek estalitako armadura du erregeak eta baita kondekorazioa duen idunekoa ere. Ezkerreko eskuan zedroa du eta eskuinekoan arantzazko koroa, erlikia hori Parisetik ekarri izanari erreferentzia eginaz.

Munduko Kristo Salbatzaileak Kristoren erretaularen atikoa apaintzen du. Izurugariko tunika eta mantua ditu, Marsiliren gustua jarraituz. Eskuineko eskuan munduaren globoa darama.

Ziur asko, Kristoren erretaulan irudikatutako irudizko erregeak **Konstantino** irudikatuko du. Konstantino bataiatutako lehen enperadore erromatarra da. San Luisen ezaugarri bereziak ditu eta ezkerreko eskuan munduaren globoa darama. Irudi hori medailoian sartzearen arrazoia Jerusalem Kristoren amak aurkitutako gurutzeari egingo lioke erreferentzia.

20. AHPG.SS. 2165 P, f. 231 b.

21. Kristo Gurutziltzatua deskripzio VIII. kapituluaren zehaztua dago: Kasu berezi bat. Berriro polikromatutako eskultura baten ikerketa eta interbentzioa.

22. Plazaola, J.: San Ignazioren ikonografia euskadin. Azpeitia, 1991, 89. or.

Descripción (fot. 27-28-29)

La capilla del Santo Cristo se levanta bajo la torre, al pie de la iglesia. De planta cuadrada, servía en su origen como atrio, de manera que los tres altares construidos se ubican en los antiguos arcos de ingreso a este espacio y poseen casi idéntica estructura y decoración¹⁹.

Los retablos presentan planta recta y un ligero abocinamiento. En altura se componen de un único cuerpo (carecen de banco) y ático circular que se inscribe dentro del espacio arquitectónico del arco, ocupándolo totalmente tal y como exigía el condicionado²⁰. Cobija dos pares de columnas salomónicas, simétricamente dispuestas y colocadas en distinto plano: mientras que las laterales sobresalen y avanzan por el exterior del nicho, las centrales se sitúan en el interior del mismo. Estas columnas sostienen un entablamento interrumpido en el espacio central para albergar la hornacina, rematada a su vez en arco de medio punto, salvo en caso del altar del Crucificado, donde un arco trilobulado permite englobar mejor la forma de la cruz. Sobre los soportes exteriores, y flanqueando las enjutas del arco, dos estípites sustentan jarrones con flores.

En el ático los medallones alojan representaciones de reyes: San Luis (retablo de San Francisco), San Fernando (retablo de San Ignacio) y Cristo Salvador del mundo (retablo del Cristo). Como culminación del altar se despliega una venera rizada decorada con una cabeza de querubín que sobresale sobre el arco del balcón de la capilla.

Iconografía²¹

San Francisco Javier es, tras San Ignacio, el santo más célebre de la orden de los jesuitas. En 1540 fue enviado a la India como misionero, desde donde viajaría a Japón. Murió en la isla de Sanción frente a la costa china. Ataviado con la sotana negra de los jesuitas, sobrepelliz y manípulo, se lleva una mano al pecho mientras en la otra sostiene el crucifijo que según la tradición le regaló San Ignacio.

De frente a él, **San Ignacio** viste casulla, alba y manípulo, indumentaria apropiada para celebrar misa (contrariamente a su representación en el retablo mayor donde se cubre con una indumentaria más tradicional: sotana negra, ceñida al cuerpo con un lazo y manto del mismo color). Al igual que su compañero, el santo se encuentra en actitud de contemplar la imagen de Cristo Crucificado²².

San Luis Rey de Francia ocupa el medallón del ático del retablo de San Francisco Javier. El rey porta una armadura revestida parcialmente por un ampuloso manto sobre en el que destaca un collar con una condecoración. Sostiene el cetro en su mano izquierda y la corona de espinas en la derecha, en alusión al traslado que efectuó de esta reliquia a París.

19. Astiazarain, M.I.: op. cit., Donostia- San Sebastián, 1988, pp. 203-205.

20. AHPG.SS. P. 2165, f. 231 v.

21. La descripción de Cristo Crucificado viene detallada en el capítulo VIII: Un caso particular. Estudio e intervención en una escultura repolicromada.

22. Plazaola, J.: San Ignazioaren ikonografia euskadin. Azpeitia, 1991, p. 89.

Estiloa

Erretaula horiek barroko churrigueresko estilokoak lirateke, San Luisen eta Bakarneren irudiak baino estilo aurreratuagoak. Dekorazioa ugariagoa eta zaintsuagoa dute eta ia erretaula guztia estaltzen dute eta argi-ilun efektu nabarmenak sortzen dira, trama arkitektonikoa mozorrotu gabe. Baina, horma-hobiak eta atikoa errematatzen duten kartelak oso handiak direlako eta oso mamitsuak direlako nabarmentzen dira.

Oina lineala da, markora egokitua. Zutabe salomonikoez Zuaznabarren eragina duten lau espora ditu. Zuaznabarren iritziz, beste maisuek²³ erabiltzen dituzten bost espora baino egokiagoa da lau erabiltzea. Estipiteak dira XVIII. mendeko elementu antikleasizisten artean garrantzitsuenak: oso gutxi erabiltzen dira Gipuzkoan²⁴, baina Bizkaian erabiliagoak dira²⁵. Parrokian ere erabiliko dira erretaula nagusiaren gehigarrian (estipite-parea Hiribilduaren ezkutuak mugatuz). Kaperako erretaulak bukatu ondoren, egile berak eraiki zuen.

Zutabeetako fusteak kuku nabarmenekin kizkurtutako zurtoin finekin apainduta daude. Apainketa berri hori, orain arteko eukaristiako mahatsondoan eta mahats-hostoan gairekin konparatuta aurrerapen handia da. Horma-hobiko arkuaren arrankearen ondoko matxoiek moldura konkortua dute eta JHS monograma eta serafinez ondraitutako kartela du.

Pisuko arkuko errosek eta atikoko arbotanteek Zuaznarrek Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulan eta bizkia den San Joseren erretaulan erabilitako erromesen maskorren bidezko apainduria dute, baina modu eskematikoagoan egina. Erretaularen goanean dagoen kartela aldare nagusiko gehigarriaren erremateetan erreproduzituko da. Edozein kasutan, argia da artista horiek eskema beraren gainean aldagarri apaingarriak sortzeko duten gaitasuna.

PULPITUA (30. arg.)

Pulpitua Zuaznabarrek eta Lekuonak egin zuten SantoKristoko kaperarekin batera. Dokumentazioaren arabera, aurretik beste pulpitu bat bazegoen, baina oso hondatua zegoenez, berria egin beharra zegoen. Pulpituko karela eta eskailera 1755. urtean berritu ziren. Urte horretan Santiago Marsili eskultoreak lau ebanjelisten erliebeak egin zituen Luis Oiartzabalen enkarguz.

Ahots-itzulkina danbor batean oinarritzen den kupula batek osatzen du. Danborraren aurrealdean hostotzaz apaindutako kartelak daude eta fruitu-sortaz apaindutako zain angularrak ditu. Oihalak landarezko elementuekin apainduta daude. Roleo formako mentsulak dituen basamentuaz osatutako linterna bat du errematean. Azpikoaren eredu bera errepikatzen duen balaustradari eusten diote eta frutaz apaindutako pi-

23. Declaración que realiza Zuaznabar en Ermua en 1756 sobre el retablo de la purísima Concepción de Elorrio, recogido por Zorrozueta, J.: El retablo Barroco en Bizkaia. Bilbao, 1998, p.130.

24. Astiazarain, M.I.: op. cit., 1988, p. 66. Cendoya recoge los casos del retablo mayor de Legazpia (1713) y en los colaterales del convento de Carmelitas Descalzos de Lazkao, (1754).

25. Zorrozueta, J.: op.cit., Bilbao, 1988, p.133.

Cristo Salvador del Mundo decora el ático del retablo del Cristo, cubierto con túnica y manto de abundantes plegados, muy del gusto de Marsili. En la mano derecha lleva el globo terráqueo.

Probablemente el rey figurado en el retablo de Cristo represente a **Constantino**, primer emperador romano bautizado. De características similares a San Luis, porta en su mano izquierda un globo terráqueo. Su inclusión en el medallón haría referencia al hallazgo de la cruz de Cristo en Jerusalén por su madre.

Estilo

Estos retablos se enmarcan dentro del barroco denominado churrigueresco, de estilo más avanzado que los de San Luis y la Soledad. La decoración es más menuda y nerviosa que en estos últimos, y recubre prácticamente toda la superficie del retablo, creando marcados efectos de claroscuro, sin llegar a enmascarar la trama arquitectónica. No obstante, las cartelas que rematan las hornacinas y el ático contrastan por ser de gran volumen y carnosidad.

La planta es lineal, adaptándose al marco. Las columnas salomónicas muestran cuatro espiras, tal vez por influencia de Zuaznabar, que consideraba mejor proporción este número que las cinco que tallan otros maestros²³. Los estípites constituyen uno de los elementos anticlasicistas más importantes del siglo XVIII, pero raramente se emplean en Gipuzkoa²⁴, mientras que en Bizkaia son más utilizados²⁵. En la parroquia se emplearán también en el añadido del retablo mayor (pares de estípites flanqueando los escudos de la Villa), construido por los mismos autores inmediatamente después de la finalización de los retablos de la capilla.

Los fustes de las columnas están decorados con tallos finos y rizados con cogollos resaltados, que muestran una evolución respecto al tema de hojas y racimos de vid de índole eucarístico. Los machones insinuados junto al arranque del arco de la hornacina sostienen una moldura curva que alberga una cartela avenerada con serafín y el monograma JHS.

La rosca del arco del piso y el arbotante del ático presentan una decoración de veneras similar a la que Zuaznabar utilizará en el retablo de la Virgen del Rosario y en su gemelo de San José, aunque de manera más esquemática. La cartela que culmina el retablo se verá reproducida en los remates del añadido del altar mayor. En cualquier caso resulta evidente la capacidad de estos artistas de crear numerosas variantes decorativas sobre un mismo esquema.

23. Declaración que realiza Zuaznabar en Ermua en 1756 sobre el retablo de la purísima Concepción de Elorrio, recogido por Zorrozuza, J.: *El retablo Barroco en Bizkaia*. Bilbao, 1998, p.130.

24. Astiazarain, M.I.: *op. cit.*, 1988, p. 66. Cendoya recoge los casos del retablo mayor de Legazpia (1713) y en los colaterales del convento de Carmelitas Descalzos de Lazkao, (1754).

25. Zorrozuza, J.: *op.cit.*, Bilbao, 1988, p.133.

lastrak alboan dituela, kartelez errematatutako puntu erdiko arkuek gorputz kalatua inguratzen dute. Gailurrean kupula berri bat dago, jarroi eta zain txikiekin, forma esferikoa duen jarroi batekin.

Ahots-itzulkinaren itxura elizako dorreetan eraikiko diren erremateak aurreratzen ditu, XVIII. mendearen erdialdean Iberok Elgoibarko San Bartolomen egindakoan bezalaxe. Polikromiaz Ruete, Gil eta Kintana arduratuko dira harrizko idulkiari "jaspere kolorea" emateaz²⁶.

SAN MARTINEN ETA SANTA KATALINAREN ERRETAULAK

Erretaula nagusiko polikromia eta hedapena egin ondoren, 1730 urteko otsailaren 5ean San Martinen eta Santa Katalinaren alboko aldareak egiteko eskritura egiten da Jose Zuaznabarrek²⁷. Aldare horiek presbiterioaren azpiko aurreko aldean jarri behar dira eta alboetako hormen eta sakristia berriaren eta zaharraren arteko sakristiako ateetan jarriko da oihala.

Santa Katalinaren erretaula berriak Juan Iriartek XVI. mendean Santa kofradiarentzat egindako izen berekoa ordezkatzeko du. Erretaula hori 1638ko parrokiako sutean desagertu zen (dirudienez, komunitate horrek aldare sinpleen batean egiten zuen otoitz, udalerriko adostasun batzuetan gordetzen denez, parrokiako zenbait aldare aipatzen baitira²⁸).

Zuaznabarrek urtebetean bukatu beharko ditu bi erretaulak eta lanak egiteagatik zilarrezko 8.000 erreale jasoko ditu, hiru epetan: 2.000 lanen hasieran, 4.000 lan egin bitartean eta azken 2.000 errealak "lanak txukun bukatu eta entregatu ondoren". Lan horiek egiteko hargintzako lanak egin behar dira presbiterioko horman eta Errosarioko Ama Birjinaren eta San Joserren erretaulak jatorrizko lekuan²⁹ jartzeko lekua izango da. Bi erretaula horiek aldare nagusiko gehigarria egin zenean desmontatu ziren. Erretaulak 1738. urtean polikromatuko dira Joakin Fagoagaren ekimenez³⁰.

Deskripzioa (31-32. arg.)

Bi erretaulek oin lineala dute eta honela osatuta daude: bankua eta gorputza (atiko funtzioa duen erremate apaingarria hedatzen da). Gorputzaren zutabeak eusten dituzten mensula-segidak antolatzen du bankua. Erdiko espazioan arko forma duen sagra-rioa dago eta goiko gorputzeko horma-hobian sartzen da eta titularren irudientzako oinarria da.

Exedra formako nitxoaz osatua dago lehen pisua. Kapitela konposatua eta landarezko elementuekin apaindutako fustea duen zutabeak alboan dituela. Entablamentua

26. AHPG. SS., P. 2306, f. 15v.

27. AHPG. SS., 2205 P, fol. 39-40v.

28. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 1993, 46. or. Aldareko mahaiak eta zegokion santuaren irudiak osatzen zituzten aldareak. Fabrikako liburuetan aldareetan jartzeko ziren oihalei buruzko erreferentzia asko daude.

29. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 1994, p. 35.

30. Lecuona, M.: op. cit., Oiartzun, 1981, 27. or.

PÚLPITO (fot. 30)

Fue realizado por Zuaznabar y Lecuona contemporáneamente a los retablos de la Capilla del Santo Cristo. La documentación refiere la existencia de un púlpito anterior, cuyo mal estado de conservación favoreció la construcción del actual. El antepecho y la escalera del mismo fueron modificados en 1775, fecha en la que el escultor Santiago Marsili esculpe los relieves de los cuatro evangelistas por encargo de Luis de Oyarzabal.

El tornavoz está constituido por una cúpula apoyada en un tambor en cuyos frentes se ubican cartelas decoradas con rico follaje, y presenta nervios angulares guarnecidos con sargas de frutas. Los paños están adornados con elementos vegetales. El conjunto se remata por una linterna compuesta por un basamento con ménsulas en forma de roleos que sostienen una balaustrada que repite el modelo de la inferior, y que rodea un cuerpo calado con arcos de medio punto rematados por cartelas y flanqueados por pilastras con decoración de frutas. En la cúspide se ubica una nueva cúpula, con nervios y pequeños jarrones, coronada por un jarrón de forma esférica.

La configuración de este tornavoz adelanta los remates que se construirán en torres de iglesia, como es el caso de la de San Bartolomé de Elgoibar realizada por Ibero a mediados del siglo XVIII. La policromía corrió a cargo de Ruete, Gil y Quintana, encargados igualmente de aplicar a la peana de piedra "un color de jaspe"²⁶.

RETABLOS DE SAN MARTÍN Y SANTA CATALINA

Una vez finalizadas las obras de ampliación y policromado del retablo mayor, el 5 de febrero de 1730 se establece, con José de Zuaznabar²⁷, la escritura de realización de los altares colaterales de San Martín y Santa Catalina, que deberán ubicarse en el frente existente bajo el presbiterio, ocupando el paño situado entre las puertas de la sacristías nueva y vieja y los muros laterales.

El retablo actual de Santa Catalina sustituye al antiguo de misma advocación realizado por Juan de Iriarte a fines del siglo XVI para la cofradía de la Santa, desaparecido en el incendio de la parroquia de 1638 (posiblemente esta comunidad mantuvo el culto en algún sencillo altar ya que en algunos acuerdos municipales se recogen referencias sobre diversos altares existentes en la parroquia²⁸).

Zuaznabar deberá terminar ambos retablos en el plazo de un año y cobrará por la obra 8.000 reales de plata, pagaderos en tres plazos: 2.000 al comienzo, 4.000 según va ejecutando la obra y los últimos 2.000 "al tiempo que concluida la obra a toda perfección hiciera entrega de ella". Para la colocación de estas obras será necesario ejecutar ciertas labores de cantería en el muro del presbiterio, y ganar espacio²⁹ para reu-

26. AHPG. SS., P. 2306, f. 15v.

27. AHPG. SS., P. 2205, fol. 39-40v.

28. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 1993, p. 46. Estos altares consistían en una mesa de altar y la efigie del santo correspondiente. En los libros de fábrica hay numerosas referencias a las telas que se colocaban en el mismo.

29. Leibar, A.: op. cit., Oiartzun, 1994, p. 35.

okerra da, nitxoaren forma konkaboak eraginda. Errematean, arkuaren bi aldeetara, aurrealdea erromes-maskorrek, kartelek eta aingeruekin apaindua duten elementu kubikoak daude. Triangulu formako errematea dute eta fruituz apaindutako jarroi-pareak daude bertan. Arkuaren gainean, Espiritu Santuaren gloria dago, matxoekin mugatua eta frontoi oker zatituz koroatua. Frontoian peralte batean oinarritzen den fruituzko eta landarezko elementuak dituen jarroia dago.

Ikonoграфия

San Martin ohikoa ez den mosu batera irudikatuta dago: apezpiku jantzia eta mitra dituela. Soldadu erromatarra da, hotzez hiltzen ari zen pobre bati bere kapa uzteagatik frogatu zuen karitateagatik da ospetsua. San Martin gurtzea Kontrareformatik aurrera indartzen da, ekintzen bidez fedea adieraztearen garrantziaren adierazle. Gi-puzkoan oso ohikoa da eta Santu horri eskainitako parrokia asko daude.

Santa Katalina gizakien bitartekaria da Kristoren aurrean. Hiltzear daudenen abokatua da, baita ezkontzear dauden gazteen eta añaena ere (martirioan burua moztu ziotenean odolaren ordezkari esnea erori zitzaion) eta baita gurdizainena, errotazainena eta tornulariena ere. Irudi horretan arropa aberatsak ditu soinean eta printzesa erreala-ren koroa du. Ezkerrean martirioan erabilitako hortzdun gurpila du. Gurpil hori tximistak puskatu zuen bere borroeroak itsutzen zituen bitartean. Hori ikusita, Maximiliano enperadoreak Santa Katalinari burua mozteko agindua eman zion. Erdi aroaz geroztik, garrantzia handia du.

Bi eskulturrek oso postura dinamikoa dute (pertsoneiak atzeraka begira daude) eta tuniken izurrek eta mantuen tratamenduak jarrera hori areagotu egiten dute. Santa Katalinaren kasuan oraindik dinamikoa da postura. Aurpegiak goxoak dira eta ez dute adierazkortasunik adierazten.

Estiloa

Bi aldareen lekua izango zenak bi aldareen zabalera eta diseinua zehaztu zuen argi eta garbi: 1730. urtean sinatutako kondizionatuak hala aurreikusten da. Aurreikuspenaren arabera, zabalera eta altueran ez da 10 oin baino handiagoa izango. Beraz, sakristiarako sarrerako ateak errespetatzen ziren eta aldareko ikuspegia ez zen areagotzen. Bestalde, moduren batean, erretaulek presbiterioaren ikuspegia ez isteko moduko traza egiten du Zuzanbarrek: erretauleen beheko alde trinkoagoa da arkitektonikoki eta egileak hormaren gainean gelditzen den goiko aldeari pisua kentzen dio. Dagoen leku txiki horretan, nahiko izaera duen eskultura bat jartzeko neurri egokiak dituen horma-hobi bat jartzea lortu du egileak. Horma-hobitik aterako da hobia atikoaren lekuan. Arku honek ez du gehigarri arkitektonikorik, presbiterioak estali dezaket elementuen dentsitate mugatu ahal izateko.

Osootasuna oso apaindua dago, landare-mota ugari apaindua. Kristoren kaperako erretauleak baino handiagoak dira apaingarriak eta ildo arkitektonikoak argi eta garbi azaltzen dira. Horma-hobi handia pixka bat aurreratua dago eta lanari mugimendua ematen dio.

Oinariak zuzenak dira, lorez, fruitu-sortaz eta landarezko beste hainbat elementuz apainduak, akondizionatuan esaten den bezala: "lorenz eta tailuezko lanez jantzitako

bicar en su lugar de origen los retablos de la Virgen del Rosario y de San José, desmontados durante la realización del aditamento del altar mayor. Los retablos serán policromados en 1738 por iniciativa de José Joaquín Fagoaga³⁰.

Descripción (fot. 31-32)

Ambos retablos presentan planta lineal y están constituidos por un banco y un cuerpo sobre el que se despliega un remate decorativo a modo de ático. El banco se organiza mediante una sucesión de ménsulas que sustentan las columnas del cuerpo. En el espacio central destaca un gran sagrario en forma de arco que penetra en la hornacina del cuerpo superior y que ejerce de pedestal para la imagen de los titulares.

El primer piso está formado por un gran nicho en forma de exedra, flanqueado por columnas de fuste decorado con elementos vegetales y capitel compuesto. El entablamento se curva siguiendo la forma cóncava del nicho. En el remate, a ambos lados del arco, se sitúan unos elementos cúbicos con el frente adornado con veneras, cartelas y angelitos y remate triangular sobre el que se apoyan pares de jarrones con exuberante decoración de frutas. Sobre el arco se despliega una gloria con el Espíritu Santo flanqueada por machones y coronada por un frontón curvo partido que aloja un jarrón con elementos vegetales y frutas apoyado en un peralte.

Iconografía

San Martín está representado de una manera poco usual, vestido de obispo y con mitra. Soldado romano, su popularidad se debe a la caridad que demostró al cortar su capa para compartirla con un pobre y así combatir el frío. Su culto se fomenta a partir de la Contrarreforma como transmisor de la idea de la importancia de la fe a través de las obras. Es una advocación bastante común en el territorio guipuzcoano, donde existen varias parroquias dedicadas al Santo.

A **Santa Catalina** se le considera intercesora de los hombres ante Cristo, además de abogada de los moribundos, patrona de las jóvenes casaderas y las nodrizas (en su martirio al cortarle la cabeza manó leche en lugar de sangre) así como de carreteros, molineros y torneros. Aquí, viste ricos ropajes y porta corona de princesa real. Le acompaña a su izquierda la rueda con cuchillas utilizada en su martirio, rueda que un rayo rompió a la par que cegaba a sus verdugos, ante lo cual el emperador Maximiliano mandó decapitarla. Goza de gran popularidad desde la Edad Media.

Ambas esculturas se caracterizan por su postura dinámica (los personajes están ligeramente girados sobre sí mismos) acentuada por el tratamiento agitado de los mantos y pliegues de las túnicas, más acusado en el caso de Santa Catalina. Los rostros son dulces y carecen de expresividad.

Estilo

El espacio donde debían ser ubicados determinó claramente el diseño y las dimensiones de estos dos altares: así se estipula en el condicionado firmado en 1730, donde

30. Lecuona, M.: op. cit., Oiartzun, 1981, p.27.

zutabe zuzenak". Baina, kontratoan aipatzen diren bezala lau erabili beharrean sei erabili ziren.

Apaingarriei dagokienez, konturatzen gara Santo Kristoren kaperan eta San Luis Gonzagaren aldrean erabilitako ereduak errepikatzen dituzten elementuak daudela: zutabek eusten dituzten mensulak (kasu honetan goitik behera apainduta daude), entablamentuko modiloien euskarriak eta fruitazko zintzilarioak. Bi horiek erretaula nagusiko aldaketetan eta gehigarrietan modu berean erabiltzen dira. Elizako erretaula guztietan eta honetan errepikatzen diren jarroiek berebiziko garrantzia dute eta horrela, batasuna ematen dien elementua sortzen da.

ARROSARIOKO AMA BIRJINAREN ETA SAN JOSEREN ERRETAULAK

Erretaula nagusiko lanak zabaldu ondoren, San Joseren eta Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula zaharrak, lanak egin ahal izateko desmontatuak zeudenak, beren jatorrizko lekuan jarri behar ziren. Baina, parrokiako³¹ lehen bankuen jabeek iskanbila handia sortu zuten beraietzako oso leku gutxi gelditzen zelako. Izan ere, egin berriak ziren San Martinen eta Santa Katalinaren erretaulak oso gertu egin baitzituzten. Beraz, eragina jasan duten titularrek Iruñako epaitegi eklesiastikora jotzen dute, erretaulak berriro ere hor ez jartzeko eskatzeko.

Udalak, nagusia izanik, kaltea jasan dutenekin adostasuna sinatuko du eta, ondorioz, aulkien permuta egin zen "auzi horrekin behin betiko bukatzeko"³².

Arazo hori konpondu ondoren, Udalak botorea utziko du Ignazio Yragorri bikarioaren eta Ignazio Lekuonaren eskuetan aldareak³³ bere lekuan jartzeko beharrezko diligentsiak gauzatzeko. Gauzak horrela, 1733. urtean apezpikutzari baimena eskatu zioten "apaintzeko³⁴ eta nabarmentzeko jarritako definitutako lekuetan" jarri ahal izateko. Ordurako, izen bereko erretaula zaharren orde berriak jartzea gehienek onartu zutela dirudi. Izan ere, dokumentu horretan tamaina eta distira handiagoko erretaulentzako nahiko lekua zuten horma nagusiak irekitzea proposatuko da zuhurki. Era berean, lanak hain korapilatsuak izanik, enkantera atera gabe zuzenean esleitzea gomendatzen da.

Egia esan, 1729 urteko abenduaren 11n, San Martinen eta Santa Katalinaren erretaulak egiteko enkargua jaso aurretik, Zuaznabarrek Sebastian Lekuonari idatzi zion. Garai horretan, Sebastian Lekuona Loiolako lanak egiten ari zen eta eskutitzean³⁵ agertzen denez, Oiartzungo parrokian, espero zuten bezala, alboetako erretaulak egiteko erabaki hartu zuten eta, aldi berean, alboko eserlekuak zituztenekin, arazoak ziztutela aipatzen da. Bi artistek alde aurretik ezagutuko zuten egitasmoa, Zuaznaba-

31. San Joseren erretaularen eta Pulpituaren artean honako familiari zegokion bankua zegoen: Ambulodi Ibarburuchi-qui, y Perochene entre otros. (inventario de bancos de 1776) AHPG.SS., 2286 P f. 99-109b.

32. AHPG.SS., 2210 P, f. 93-93b.

33. Ibidem, f. 92.

34. Ibidem, f. 94b.

35. Maria Isabel Astiazarainek bildutako eskutitza: Astiazarain, M. I.: op. cit., Donostia, 1988, 229. or.

se especifica que no han de sobrepasar los 10 pies de anchura y altura. De este modo se respetaban las puertas de acceso a las sacristías y se evitaba obstaculizar la visión del altar. Por otra parte, Zuaznabar adopta una traza que previene, en cierta manera, que los retablos constituyan un cierre de la visión del presbiterio: la mitad inferior de los mismos es arquitectónicamente más compacta, mientras que el autor aligera la superior que queda recortada sobre el muro. Así en el limitado espacio existente ha conseguido incluir una hornacina con dimensiones adecuadas para albergar una escultura de cierta entidad, haciendo sobresalir el arco de aquella en el espacio correspondiente al ático. Este arco carece de aditamentos arquitectónicos a fin de limitar la densidad de elementos que pudieran tapar el presbiterio.

El conjunto de la obra está muy decorado, con todo tipo de motivos vegetales, más menudos que en los retablos de la capilla del Cristo, y las líneas arquitectónicas aparecen claramente definidas. La gran hornacina está levemente adelantada proporcionando movimiento a la obra.

Los soportes son rectos, decorados con sargas de frutas y flores y otros elementos vegetales, tal y como se exige en el condicionado: "columnas derechas bestidas de flores y labores de talla". No obstante se emplearon seis en lugar de los cuatro reflejados en dicho contrato.

En cuanto a la decoración, observamos que hay elementos que repiten los modelos utilizados en la capilla del Santo Cristo y en el altar de San Luis Gonzaga, como las ménsulas que sostienen las columnas (aunque en este caso más profusamente ornamentadas), los modillones de sostén del entablamento y los pinjantes de frutas, estos últimos utilizados de manera similar en los añadidos y modificaciones del retablo mayor. Mención especial merecen los jarrones que adornan estos retablos y que se repiten en todos los de la iglesia, creando un elemento de unidad entre ellos.

RETABLOS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO Y SAN JOSÉ

Tras las obras de ampliación del retablo mayor, los antiguos retablos de San José y Virgen del Rosario, desmontados para facilitar los trabajos, debían reubicarse en su lugar de origen. Sin embargo, los propietarios de los primeros bancos de la parroquia³¹ suscitaron una fuerte controversia al exponer sus quejas por el reducido espacio de que disponían, habida cuenta de la inmediata proximidad de los recién construidos retablos de San Martín y Santa Catalina. De manera que los titulares afectados recurren al tribunal eclesiástico de Pamplona abogando en contra de la reubicación de los mismos.

El ayuntamiento, como patrono, llegará a un acuerdo con los afectados por el cual se realizaría una permuta de asientos, procediendo a "zesar el dicho pleito"³².

Una vez solventado este problema, el ayuntamiento otorgará un poder al vicario Don Ignacio de Yragorri y a Ignacio de Lecuona para que efectuasen las diligencias

31. Entre el retablo de San José y el Púlpito se situaba el banco que pertenecía a los Ambulodi Ibarburuchiqui, y Perrochene entre otros. (inventario de bancos de 1776) AHPG.SS., P. 2286 f. 99-109v.

32. AHPG.SS., P. 2210, f. 93-93v.

rrek aipatzen zuenari begiratzten badiogu: “erretaula berriak pixka bat igotzea izango da egokiena, erretaula nagusia begi bistan izango dugulako”. Hainbat dokumenturen arabera, garai honetan elizaren horman bankuak zeuden, beraz, bankuetan eseritzen ziren eta pertsona horiek ikuspegi txikiagoa izango zuten neurri horietako erretaula egiten bazen.

1736 urteko urtarrilaren 9an Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula egiteko eskritura adosten da Sarasti³⁶ eskribauaren aurrean. Bi urte beranduago, 1737ko abenduaren 20an, San Joseren³⁷ erretaula egiteko eskritura sinatzen da. Eskritura horrek aurrekoaren baldintza eta klausula beran izan behar zituen³⁸. Ez dakigu egun horietan lehen erretaula egina ote zegoen, baina, edozein kasutan, Zuaznabarrek, bigarren eskritura sinatu aurretik, botere bat bidaltzen du sinatzeko lekura ezin duelako joan “Ermua hiribilduko³⁹ Santiago Jaunaren Parrokiako erretaula nagusia egiten ari naizelako. Dokumentu horretan biltzen zenez, lan hori amaitutakoan Oiartzunera joango zen aipatutako erretaula egitera.

Nagusiek lau urteko epea jarriko dute enkargua bukatzeko eta kostuari ere eurek egingo diote aurre: zilarrezko 14.000 erreale. Diru-kopuru horren zati handi bat Franzisko Fagoagak “parrokiaren apainketarako” bailararen eskuetan utzi zuen ondaretik ordainduko da.

Dokumenturik ez dagoenez, ezin dugu jakin oraingo erretaulek lehenengo eskriturako klausulak betetzen ote dituzten edo aurretik Zuaznabarrek eta Lekuonak egindako diseinuari jarraitzen dioten; Lekuona hasierako hitzarmena egin baino lau urte lehenago hil zen.

Deskripzioa (33-35. arg.)

Bi erretaulak honela osatzen dira: bankua, erdiko pisu edo gorputza eta atikoa. Atikoa egitura laurdenak errematatzen du eta horma-hobi handi batek osatzen du osotasuna. Horizontalean hiru kale ditu eta oina exedra da. Oina atzeramendako nitxoetan enkajatzten da: Arrosarioko Ama Birjinaren kasuan iparrean eta San Joserenean hegoan.

Bankuak, hain altua denez, ez du irudikapenik. Kaleetako paneletan landareez apaindutako kasetoiak daude, apaingarri botanikoak dituzten apaingarriez hornitutako mensulekin enmarkatua. Elementu horiek gorputz bakarraren espazioa egituratzen duten zutabeen lagungarri dira. Erdiko espazioan sagraioria dago.

Lehen pisan, orden ikaragarriko zutabeek banatutako kaleak daude: doseletez eta paramentaz apaindurako fusteak dituzte eta horietatik esekita daude landarezko elementuak, kartelak eta kapitel konposatuak. Kale Nagusian, arkitektura erretaulako oinetik atera egiten da eta apaingarri asko dituen horma-hobia agertzen da kaxan eta

36. Zoritxarrez, eskribautzatik gordetako protokoloetan ez da eskritura hori ageri.

37. AHPG.SS., 2208 P, f. 60-61b.

38. “correspondiente en todo al altar que dicho Joseph de Zuaznabar está executando de la Madre Santísima del Rosario”. Ibidem, f. 62b.

39. Ibidem, 66. f.

oportunas para la recolocación de los altares³³. Para lo cual solicitan en 1733 licencia al obispado a fin de llevar a cabo las obras que permitan colocarlos en los emplazamientos “definidos para su mayor lucimiento y adorno”³⁴. Resulta evidente que, para entonces, la idea de sustituir los antiguos retablos por otros nuevos de idéntica advocación debía estar comúnmente aceptada, ya que en el mismo documento, se propondrá, previsoriamente, la apertura en las paredes maestras de unos espacios de dimensiones suficientes para albergar unos retablos de mayor tamaño y lustre que los actuales. Igualmente se aconseja que dada la complicación de las obras, se adjudiquen directamente sin sacarse a remate.

En efecto, el 11 de diciembre de 1729, antes ya de recibir el encargo de los retablos de San Martín y Santa Catalina, Zuaznabar escribe a Sebastián de Lecuona, que se encontraba dirigiendo las obras de Loiola, una carta³⁵ en la que refiere que la parroquia de Oiartzun, tal y como esperaban, estaba decidida a construir los retablos laterales, relatándole igualmente los problemas existentes con los poseedores de los asientos colindantes. Ambos artistas debían contar con un proyecto previo ya que Zuaznabar le comenta que “lo mejor será elevar los nuevos algo mas de lo que tenemos conferido porque no se perderá vista del retablo mayor”. Según diversas fuentes documentales, en esta época existían bancos colocados contra las paredes de la iglesia, por lo que las personas que se sentaran en los mismos verían mermada su visión si se construía un retablo de considerables dimensiones.

El 9 de enero de 1736 se concierta la escritura para la realización del retablo de la Virgen del Rosario ante el escribano Sarasti³⁶. Dos años después, el 20 de diciembre de 1737, se firma la escritura para la construcción del retablo de San José³⁷, que deberá conformarse a las mismas condiciones y cláusulas que el anterior³⁸. Ignoramos si en dicha fecha el primero de los retablos ya estaba ejecutado; en cualquier caso, Zuaznabar, para esta segunda escritura, emite un poder ante la imposibilidad de asistir a la firma porque “al presente se halla executando el retablo principal de la Parroquia del Señor Santiago de la villa de Hermua”³⁹. En el mismo documento el autor anuncia que a la conclusión de dicha obra se trasladará a Oiartzun para confeccionar el retablo requerido.

Los patronos impondrán un plazo de cuatro años para la finalización del encargo y asumirán un costo de 14.000 reales de plata, procedentes en su mayor parte de la donación que puso a disposición del valle Francisco de Fagoaga “para hornato de la parroquia”.

33. *Ibidem*, f. 92.

34. *Ibidem*, f. 94v.

35. Carta recogida por M^a Isabel Astiazarain en: Astiazarain, M. I.: *op. cit.*, Donostia-San Sebastián, 1988, p. 229.

36. Desgraciadamente esta escritura no aparece entre los protocolos conservados de su escribanía.

37. AHPG.SS., P. 2208, f. 60-61v.

38. “correspondiente en todo al altar que dicho Joseph de Zuaznabar está executando de la Madre Santísima del Rosario”. *Ibidem*, f. 62v.

39. *Ibidem*, f. 66.

markuan. Horma-hobietan **Arrosarioko Ama Birjina** eta **San Jose** irudikatzen dira. Lehenengo erretaulan alboetara daude: **San Rafael arkanjelua** (epistolaren aldean) eta **Aingeru Zaindaria** (ebanjelioaren ondoan); eta pareko erretaulan, **Santa Ana Birjina Haurrarekin** eta **San Joakin**. Eskulturak aingeruen buruak dituzten zapaldetan oinarritutako oinarrietan daude.

Arrosarioko Ama Birjinaren atikoko erdiko kalean dagoen horma-hobian (markoa oso apaindua du) **San Isidoren** irudia dago. San Joseren erretaulan, berriz, **Ama Birjina Haurrarekin** agertzen da. Oskol handian, Kristoren monograma daramaten bi kasetoi daude. Atiko guztia boluten gainean dauden erromes-maskorren friso batez enmarkatua dago. Errematean frontoi konkortu zatitu batek koroatuta Espiritu Santua duen gloria du. Guztiaren erdian, bi uretan errematatutako gloria amaitua dago.

Ikonografia

Santa Anaren gurtza, Maria Ama Birjinaren ama, berantiarra eta etenik gabea da.

Testamentu Berriko testuek ez dute bere izenik aipatzen. Lehen aldiz Santiagoko Protoebanjelioan aipatuko da, II. mendeko ebanjelio apokrifoa. Haurdunaldi berantiarren gorabeherak Testamentu Zaharrean eta Anaren istorioan aipatzen dira (Samuelen ama, S 2, 11). Tailu honetan Mariaren eta Santa Anaren arteko hezkuntza irudikatzen dira. Adineko pertsona da Santa Ana, eta Mariari irakurtzen erakusten dio. XVI. mendetik aurrera oso ohikoa zen gaia.

Biblian ere ez da aipatzen **San Joakinen** historia; Santa Anaren senarra eta Ama Birjinaren aita. Bere emaztea bezala, adineko pertsona da; bizar luze tradizionala du eta tunikaz eta mantuz jantzia dago (aurrean faja zabal batekin eskututa duten errabi-noen tunikarekin estali gabea dago, ohikoa den janzkera).

Kontrarreformak sustatutako santua da **San Jose**. San Mateok ebanjelioaren hasieran transkribatutako genealogiaren arabera, Jose Daviden leinutik dator. Nazareten bizi da eta han lan egiten du artisautzan. Mariaren senarra da, Jainkoaren ama. San Mateok aingeruak Jainkoari egin zion iragarpenaren berri ere ematen du (Mt, 1, 20). Normalean, Erregeen Errege Magoen Gurtzean, Egiptorako Hiesean eta Nazareterako Itzuleran irudikatzen da Jose. Honako pasarteak kontatzen ditu Lukasek: Jaiotza, Zirkuntsizioa, tenpluan Azalpena eta Jesus 12 urte zituela Jerusalemenean Desagertua. Testu apokrifoez (Santiagoren Protoebanjelioa eta Jose arotzaren istorioa, XVI. mendeko idatzi koptoa) berari buruzko biografia osatu dute. Erretaulan, San Josek Santa Teresa zehaztutako eredu ikonografikoa jarraitzen du, Jesus Haurra besoetan dauela eta lili-lorearen makila duela. XVIII. mendean ohikoa den eszena.

Aingeruen gaiak garrantzi ikaragarria hartzen du Trentoko Kontzilioaz geroztik eta aingeruen eta arkanjeluen irudikapenak oso ugariak dira. Hemen, **Aingeru Zaindariak** bizarrik gabeko gaztearen itxura du, hegoduna, ondo jantzia, haru bati babesa eginez ibiltzen da eta bere oinetan dragoi itxurako deabrua dabil. **San Rafael** (34. arg.) tipologia berekoa da, ondo jantzia eta erromesaren atributuekin: mantuan maskorak eta zorroa edo kalabaza eskuinean orain desagertua. Tobias Haurrari eskutik heltzen dio. Tobiasek bere aitaren itsutasuna sendatzeko eta Sararen, bere lehengusaren, ezkongaiak hilarazten dituen sorginkeria puskatzeko eskuetan arraina du. "Ni

Carecemos de documentos que nos permitan comprobar si los retablos actuales se ajustan a las cláusulas pactadas en la primera escritura, o si se conforman al diseño compuesto previamente por Zuaznabar y Lecuona, este último fallecido cuatro años antes de la firma del contrato inicial.

Descripción (fot. 33-35)

Ambos retablos constan de banco, un piso o cuerpo central y ático rematado en cuarto de cascarón, formando el conjunto una especie de gran hornacina. En horizontal desarrollan tres calles y su planta es de exedra, empotrada en los muros de la iglesia, norte en el caso de la Virgen del Rosario y sur en el de San José.

El banco, de gran altura, carece de representaciones. En los paneles correspondientes a las calles se desarrollan casetones con decoraciones vegetales, enmarcados por mensulones ricamente decorados con ornamentación botánica. Estos elementos sirven de apoyo a las columnas que estructuran el espacio de su único cuerpo. En el espacio central se ubica el sagrario.

En el primer piso, las calles están separadas por grandes columnas de orden gigante, fuste estriado decorado a base de doseletes y guardamalletas de los que penden sartas de elementos vegetales, cartelas y capitel compuesto. En la calle central la arquitectura sobresale de la planta del retablo, presentando una hornacina con abundante decoración tanto en la caja como en el marco, que alberga a sendos titulares, la Virgen del Rosario y San José respectivamente. A ambos lados se encuentran, en el primer retablo, las imágenes del Arcángel San Rafael (lado epístola) y el Ángel de la guarda (lado evangelio); y en el retablo situado de frente, Santa Ana con la Virgen Niña y San Joaquín. Las esculturas se apoyan en pedestales asentados sobre repisas con cabezas de ángeles.

En la calle central del ático del altar de la Virgen del Rosario, una hornacina, de marco profusamente decorado, acoge una imagen de San Isidro mientras que en el retablo de San José, es la Virgen con Niño quien ocupa el emplazamiento correspondiente. En el cascarón, se sitúan dos casetones con el monograma de Cristo. Todo el conjunto del ático está enmarcado por un friso de veneras cabalgadas sobre volutas y el remate consiste en una gloria con el Espíritu Santo coronado por un frontón curvo partido. En el centro del mismo continúa la gloria terminada con un remate a dos aguas.

Iconografía

El culto a **Santa Ana**, madre de la Virgen María, es tardío e intermitente. Ningún texto del Nuevo Testamento menciona su nombre, que es citado por vez primera en el Protoevangelio de Santiago, evangelio apócrifo del siglo II. Las circunstancias de su maternidad tardía se narran en el Antiguo Testamento y en la historia de Ana, madre de Samuel (S 2, 11). En esta talla se representa la educación de María por parte de Santa Ana, caracterizada como persona de cierta edad, enseñándole a leer, tema que se hizo popular a partir del siglo XVI.

Rafael naiz, zuzenen otoitzak aurkezten ditugun eta Santuaren Maiestatearen aurrean sarrera duten zazpi Aingeru sailduetako bat" (Tb 12, 15).

Errenazimenduko izpiritu profanoak barregarriagoak eta apainagoak ziren aingeruak sortu zituen. Antzinate klasikoko gazteak gogorazten dituzte. XVII eta XVIII. mendeetan ugaritzen den joera da, bere gurtzea ugaritzearekin batera. San Rafael Arkanjelua eta Aingeru Zaindaria miresentzen handia izan zuten XVI eta XVII. mendeetan. Miresmen hori Rodez apezpikuak, François d'Estaing, bultzatu zuen eta 1526. urtean San Rafaelen gurtzea finkatu zuen. Clemente X.ak, Aita Santuak, izaera unibertuala eman zion.

San Isidro, laborarien saildua, 1622. urtean kanonizatua, jantzi aberats eta estofatuekin irudikatua dago eta nekazaritzako tresnekin, jarrera hieratikoa. XVIII. mendean gehien irudikatzen den santua da. 1080. urtean jaio zen eta erlijio katolikoan herri zen Madriletik gertu, baina sarrazenoak etorri zirenean ihes egin zuen. Bere lan nagusien artean, langileek zeloak sortarazi zituen: lanean axolagabe izateaz eta otoitz egiteko lanak alde batera uztea atxikitu zioten. Giovanni Vargesek, bere azken nagusiak, bere kideen salaketak egiazkoak ote diren jakin nahi du; espiatu egiten du eta bere otoitzean ari den bitartean bi aingeru bere ordeztuak tiraka ari direla ikusten du. Hori ikusi ondoren, fededun bilakatzen da.

Arrosarioko Ama Birjina XVI. mendean oso ugaria zen eta batez ere domingotarren ordenak bultzatuko du Arrosarioko Ama Birjina gurtzea. Kontrarreformak protestanteen erasoei aurre egiteko eta salbazioa aurkitzeko bultzatuko du errosarioa. Herri askotan saildu hori duten kofradiak sortuko dira eta Oartzungoa izango da horietako bat. Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulako eskulturak eredu tipikoari erantzuten dio: Maria zutik Haurra ezkerreko eskuan duela eta eskuinekoan errosarioa. Lainoak eta aingerutxoak buruak dituen idulki batean dago. Estilistikoki, posturaren eta mantuaren mugimenduaren arabera, barrokoko dinamismoan gaude. Peraan, San Joseren aldreko Ama Birjina ezagunagoa eta hieratikagoa da. Arrosarioko Ama Birjinaren antzinako irudia izan daiteke, baina beranduagoko koloreberritzeak barrokoko gustura egokitu du.

Estiloa

Arrosarioko Ama Birjinaren eta San Joseren erretaulak hibridoak dira, churrigueresko barrokoaren eta rococoaren trantsizio-garaikoa eta azken estetika honetako berezko elementuak aurreratuta. Lehenik, zutabe salomonikoa ez da erabiltzen (erretaula churriguereskoetako ezaugarria) eta ordeztuak estriatuak erabiltzen da. Zutabe honi elementu apaingarriak erantsi zaizkio: landare-sortak zintzilik dituzten dosetelak eta paramentak, esate baterako. Kapitela konposatua da eta dekorazio botanikoz apaindutako kartelak daude. Horma-hobien tratamendua ere, era berean, rococo garaikoa da: tenpleteekin eta idulki moduan errematatuak (landarezko apaingarri aberatsarekin eta aingeruen buruekin edertua eta harri-hondarrak iragartzen duen bankuen paneletara erantsitako plakekin).

Beste aldetik, aldare horiek kuskutza-erretaula tipologiakoak dira, baina esfera baten laurdenarekin bakarri daude errematatuak. Espazioaren oin errektangularrak gain (iparreko eta hegoko hormak), aldarearen konkaboak dira (egoera antzekoa duen

En la Biblia tampoco se relata la historia de **San Joaquín**, marido de Santa Ana y padre de la Virgen. Al igual que su esposa, está representado como una persona de cierta edad, portando la tradicional barba larga y vestido con túnica y manto (no está cubierto con la túnica de los rabinos ceñida con ancha faja anudada por delante, como es habitual).

San José es uno de los santos promocionados por la Contrarreforma. Según la genealogía transcrita por San Mateo al comienzo de su evangelio, José proviene del linaje de David. Vive en Nazaret, donde trabaja como artesano y es esposo de María, madre de Dios. San Mateo describe también el anuncio que le hizo el ángel del Señor (Mt, 1, 20). Habitualmente José es representado en la Adoración de los Reyes Magos, la Huida a Egipto, el Regreso a Nazaret, etc... Lucas narra también los episodios del Nacimiento, la Circuncisión, la Presentación en el templo, y la Desaparición de Jesús en Jerusalén a la edad de 12 años. Los textos apócrifos (Protoevangelio de Santiago e Historia de José el carpintero, escrito copto del siglo XIV) se han encargado de completar su biografía. En este retablo, San José sigue el modelo iconográfico fijado por Santa Teresa, con el Niño Jesús en sus brazos y la vara con la flor de lis, usual en el siglo XVIII.

El tema de la angeología alcanza una gran importancia a partir de Trento, por lo que la representación de ángeles y arcángeles se desarrolla notablemente. Aquí, el **Ángel de la Guarda** se presenta en forma de joven imberbe y alado, ricamente vestido, que camina protegiendo a un niño, mientras que a sus pies se agita el demonio, en forma de dragón. **San Rafael** (fot. 34) muestra la misma tipología, con ropajes elegantes y atributos de peregrino: conchas en el manto y un zurrón o calabaza (hoy perdido) a su derecha. Coge de la mano a Tobías niño, quien sostiene el pez que deberá curar la ceguera de su padre y romper el encantamiento que causa la muerte de los pretendientes de Sara, su prima. "Yo Soy Rafael, uno de los siete Santos ángeles que presentamos las oraciones de los justos y tienen entrada ante la Majestad del Santo" (Tb 12, 15).

El espíritu profano del Renacimiento creó ángeles cada vez más graciosos y apuestos, con rasgos que recuerdan los efebos de la Antigüedad clásica, tendencia que se acentúa en los siglos XVII y XVIII, cuando se extiende su culto. Tanto el Arcángel San Rafael como el Ángel de la Guarda gozaron de gran devoción durante los siglos XVI y XVII, devoción promovida por el obispo de Rodez, François d'Estaing, que en 1526, instauró el culto de este último, elevando su fiesta a rango universal el Papa Clemente X.

San Isidro, patrón de los labradores canonizado en 1622, está representado con ricas vestimentas estofadas y con los aperos de labranza, en una actitud hierática. Es uno de los santos más reproducidos durante el siglo XVIII. San Isidro nació en 1080, y fue educado en la religión católica, cerca de Madrid, de donde huyó a la llegada de los sarracenos. En sus diferentes ocupaciones, fue objeto de los celos de los obreros, que lo acusaban de negligencia y de abandonar las tareas para rezar. Su último patrón, Giovanni de Vargas, decide verificar las acusaciones de sus compañeros; le espía y le sorprende en actitud de oración mientras dos ángeles empujan el arado en su lugar, tras lo cual se convirtió a la fe.

Kristoren kaperan egindako lanekin aurkakotasunean). Arkitekturaren mugimenduen eta argi-ilunen eraginak areagotu egin dira Erdiko kalea oinarrien alturaino luzatu egin delako, bai gorputzen eta baita atikoan ere. Era berean, alboetako zutabeak erre-taulako nitxoaren bertikaletik nabarmentzen dira eta hormaren gainera egiten du gainezka.

Aldi berean, zenbait elementu churri-guereskok iraun egiten dute: atikoan maxoiak erabiltzea, eta apaingarri gehien arteko simetria.

Errematearen diseinu makurra eta lumazko apaingarriak San Martineko eta Santa Katalinako erretauletan agertzen dira. Seguru asko, egileek jatorrian ea elkartuta eta simetrikoki dauden lau lanak elkarrekin erlazionatzeko asmoa izango dute. Era berean, fruituz eta landarezko beste apaingarriz egindako jarroiak daude. Horixe da, hain zuzen ere, eliza honetako erre-aula guztien apaingarri komuna (Bakarneren kasua salbuespen izanik).

BARIKO SAN NIKOLASEN ERRETAULA

Manuel Aldako jaunak eta bere semeak, Juan Josek (Zistiaga baserrikoak), Luis Oiarzabalen, beren oinordekoaren, bidez 1774an egin zuen testamenduzko manuari esker ordaindu zen erre-aula (baita Josereren, Arrosarioaren, Pulpituaren eta Kristoren kaperaren aldareen polikromatua ere).

Manuel Aldako izan zen, Frantzisko Etxebesterekin (jatorriz Usurbilgoa) eta Ambrosio Meaberekin batera (Durangoko bizilaguna), Mexikoko Bizkaitarren Eskolako sortzailea da eta Arantzazuko Ama Birjinaren Kofradiako kidea. Bere kide ospetsuak bezala, diru-kopuru handiak eta baliozko gauza⁴⁰ asko bidali zituen bere jaioterrira. Horien artean, erre-aula errematatzen duen Guadalupeko Ama Birjinaren pintura dago. Usurbilgo herriak eskerrak eman zizkion Meaberi bere eskuzabaltasunagatik eta "adostasun erabatekoarekin eta bozkario txalogarrienarekin" Hiribilduko lehen alkate izendatu zuten 1765⁴¹ urtean. Oiarzunen, urtero, Manuel Aldakori eta bere semeari lehen mailako⁴² omenezko meza abestua egiten zitzairen San Josereren egunean eta Jainkoaren Amaren egunean, hurrenez hurren⁴³ eta Zistiaga etxeko hilobietan errespontsua egiten zen. Horretarako, parrokiak apezpikutzaren baimena behar izan zuen, ofizioen kostua apezpikutzako errentekin ordaintzen baitzen. San Joseko meza Santu beraren eta Jainkoaren Amaren aldareetan egingo litzateke (Arrosarioko Ama Birjinaren aldarean San Nikolasekoa bukatu gabe goetzen bitartean).

Erre-aula egiteko eskritura 1775 urteko azaroaren 25ean gauzatu zen Luis Oiarzabalen (testamenduko tutoretzaren arduraduna eta oinordekoa) eta Jose Ignazio Lavi-

40. APO 3/2305, f. 238b.

41. Honakoek bildutako erreferentzia: Arretxea, L. eta Lertxundi, M.: Los retratos de los fundadores del Colegio de las Vizcaínas en México. En Revisión del Arte Barroco. Ondare. Arte Plastikoen eta Monumentalen Kuadernoak, 19 zk., Donostia, 2000, 442. or.

42. AHPG.SS., 2305 f. 238.

43. José Aldakok beste hainbat arbaso famaturekin banatu beharko du fundazioa: Isidro Fagoagarekin (parrokiako ongilea), eta Jose Frantzisko Arozketak.

La Virgen del Rosario es una de las advocaciones más comunes a partir del siglo XVI, siendo la orden dominica la que fomentaría en mayor medida su culto. La Contrarreforma impulsará el rosario en contra de los ataques protestantes como un medio para lograr la salvación. En numerosas localidades surgirán cofradías bajo su patronazgo, como es el caso de Oiartzun. La escultura del retablo de la Virgen del Rosario responde al modelo típico, con María de pie sosteniendo en su mano izquierda al Niño, en la derecha un rosario y apoyada en una peana de nubes y cabezas de angelitos. Estilísticamente, tanto por su postura como por el movimiento del manto, nos introduce en el dinamismo barroco. En frente, la Virgen situada en el altar de San José es más popular e hierática. Posiblemente pudiera tratarse de la primitiva imagen de la Virgen del Rosario, si bien un repolicramado posterior la ha adaptado al gusto barroco.

Estilo

Los retablos de la Virgen del Rosario y San José pertenecen a un estilo híbrido, de transición entre el barroco churrigueresco y el rococó, anticipando elementos propios de esta última estética. En primer lugar se ha abandonado el uso de la columna salomónica, característica de los retablos churriguerescos, y se utiliza la estriada, a la que se añaden diversos motivos decorativos como doseletes y guardamalletas, de los que penden sargas vegetales. El capitel es compuesto y encontramos cartelas rodeadas con decoración botánica. De rococó podría calificarse igualmente el tratamiento de las hornacinas, rematadas como temples y con peanas sobresalientes embellecidas con cabezas de ángeles y rica decoración vegetal y las placas adheridas en los paneles del banco que preludian las rocallas.

Por otra parte, podríamos enmarcar estos altares dentro de la tipología de retablo cascarón, aunque únicamente estén rematados por un cuarto de esfera. A pesar de la planta rectangular del espacio que ocupan (muros norte y sur), las suyas son cóncavas (al contrario de las obras realizadas en la capilla del Cristo, de similar situación). Los efectos de movimiento y claroscuro en la arquitectura se han visto acentuados mediante el avance de la calle central hasta la altura de los apoyos, tanto en el cuerpo como en el ático. Así mismo las columnas laterales sobresalen de la vertical del nicho en el que está encajado el retablo, que desborda ligeramente sobre el muro.

Al mismo tiempo perduran ciertos elementos tradicionales churriguerescos, como la utilización de machones en el ático, y la simetría de la mayoría de los motivos ornamentales.

Tanto el diseño curvo del remate como ciertos temas ornamentales en forma de penachos de plumas se repiten claramente en los retablos de San Martín y Santa Catalina, probablemente con la intención por parte de los autores de relacionar entre sí las cuatro obras que en origen se disponían prácticamente juntas y simétricas. De la misma manera encontramos jarrones adornados con frutas y otros motivos vegetales como elemento común de decoración en todos los retablos de la Iglesia (salvo el de la Soledad).

ren artean (Tolosa⁴⁴ hiribilduko maisu-arkitektoa). Oiarzabalek lanaren traza egiteko eskatu zion artistari; traza aurkeztu zuen eta komisio-emailearen gustukoa izan zenez, erretaula egiteko baldintzak eta prezioa zehaztu ziren.

Lavik erretaula bukatu behar zuen eta behin-betiko lekuan jarri behar zuen hitzar-
mena sinatu eta hurrengo egunetik 10 hilabete bete baino lehen. Era berean, eskritu-
retako klausuletan honakoa zehazten da: intxaurrondo, gaztainondo eta haritzondo le-
horra eta kalitate onekoa erabili behar dutela. Arkitekturan, gainera, serafinak eta
“erlikien nitxoak beirarekin” egiteko enkargatuko zaio.

Manuel Lekuonak aipatzen du Lekune baserriko Manuel Sein eta Oiarzabal pre-
bisteroak oso erlikia garrantzitsuak utzi zituela parrokiaren eskuetan. Ezagunenak ho-
nakoak dira: San Justino haur martirraren eta Santa Aurelia martirraren gorputz san-
tuak (biak latoizko urnetan daude), Lignum crucisaren zati bat (gainetik urreztatutako
zilarrezko kustumia⁴⁵). Gaur egun, nitxoek ez dute dokumentuan aipatzen diren “bei-
rariak”, seguru asko Konbentzioko Gerraren ondoren deuseztatu egingo zirelako:
“Goizeko hamaiketan soldaduak Elizaldeko plazan sakabanatzen dira. Eliza irekita
dago. Barrua sartu ziren eta sagraioak bortxatu, tiraderak puskatu eta gelditzen ziren
edalontzi eta apaingarriak eraman egin zituzten eta Erlikia guztiak lurrera bota zituz-
ten. Elizaren barnealdea bizigaien biltegi bihurtu zen”⁴⁶

Kostua 17.000 errealekoa izan zen. Artistari hiru txandetan ordaindu zitzaizkion:
hasieran, erdian eta lanaren amaieran.

Eskulturak nork egin zituen frogatzeko dokumenturik ez dugu (Leviri enkarga-
tutako serafinak salbuespen izanik). Baina, eskulturaren analisi estilistikoak Santia-
go Marsilik egin zuela aurreikusten digu: zurtoinen barrokismo indartsuak, izur
ugariek (Fedearekin eta Esperantzarekin irudikapenenetan nabaria), eta adierazpen
heroikoa zuten figuren mugimenduak eta indarra eta begien eta ileen adierazpidea-
ren ezaugarri den tratamenduak hipotesi⁴⁷ hori indartzen dute. Bestetik, lan horietan
artista horrek parte hartu izana ez da harrizkoa, garai horretan artista Luis Oiar-
zabalek kontratatu baitzuen SantoKristoki kaperako erretaulak eta pulpituko erre-
taulak egiteko⁴⁸.

44. APO 3/2306, f. 168-169b.

45. 1940 urteko inentarioan, Pablo Irigoyen presbisteroak egindakoan, bi urna zeudela ikusten da, batek “Corpus
Santi Justini Puery Martyris” inkipzioa zuen eta, bestean, “Corpus Sancta Aurelia adoles-centulae Martyris”.
Frogatu gabeko beste erlikien berri badugu, baina berari buruzko zinpeko-aitorpena dugu eta baita frantsesak sar-
tu ondorenean desagertu izanaren arrastoa ere.

46. Lecuona, M.: op. cit., 167 or..

47. Cendoya eta Zorrozuak egile honen ezaugarritzat hartzen dute janzkerak erabiltzea eta irudien eragin emozionala
beraietan oinarritzen da. Izurren tratamendua, garaiko Espainiko eskulturatik urrun, italiar jatorriagatik ulertu dai-
teke. Horrela bada, Marsili artista berezitat hartu izan da, are gehiago momentuko kaskarkeria kontuan izanik.
Cendoya, I., Zorrozu, J.: Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo
XVIII en Guipúzcoa. BRSBAP, bol. XLVII, 1-2, Donostia, 1991, 160. or.

48. ADSS. Parroquia de Oartzun. Memorando sobre el policromado de los altares de San José, Virgen del Rosario,
San Francisco, San Ignacio, Cristo y Pulpito.

RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI

La construcción de este retablo fue costeada gracias a la manda testamentaria de don Manuel Aldaco y su hijo Juan José del caserío Zistiaga, a través de su heredero Luis de Oyarzabal en 1774 (al igual que el policromado de los altares de San José, Rosario, Pulpito y retablos de la Capilla del Cristo).

Manuel de Aldaco fue, junto a Francisco de Echebeste (originario de Usurbil) y Ambrosio de Meave (vecino de Durango), fundador del Colegio de las Vizcaínas de México y miembro de la Cofradía de Ntra. Sra. de Aranzazu. Al igual que sus ilustres compañeros envió a su pueblo natal fuertes sumas de dinero y diversos objetos de valor⁴⁰, entre los que figura la pintura de la Virgen de Guadalupe que remata el retablo. Mientras que el pueblo de Usurbil agradeció a Meave su generosidad nombrándole “con la mayor conformidad y el más plausible regocijo” primer alcalde de la Villa en 1765⁴¹, en Oiartzun correspondían anualmente a Manuel de Aldaco y su hijo con la celebración de una misa solemne cantada de primera clase⁴² el día de San José y el de la Madre de Dios respectivamente⁴³, además de officiar un responso sobre la tumba de la casa Zistiaga. Para ello la parroquia tuvo que solicitar permiso al obispado ya que el costo de los oficios debía correr a cuenta de las rentas de la misma. La misa de San José se celebraría en el altar del mismo Santo y la de la Madre de Dios en el de la Virgen del Rosario mientras no estuviera finalizado el de San Nicolás.

La escritura para la realización del retablo se formalizó el 25 de noviembre de 1775 entre Luis de Oyarzabal, heredero y encargado de la tutela testamentaria, y José Ignacio de Lavi, maestro arquitecto vecino de la villa de Tolosa⁴⁴. Oyarzabal encomendó al artista el diseño de la traza de la obra; una vez ésta presentada y siendo del gusto del comitente, se establecieron las condiciones de ejecución y el precio del trabajo.

Lavi debía concluir el retablo y ubicarlo en su lugar definitivo en el plazo de 10 meses a partir de la firma del documento. Así mismo en las cláusulas de la escritura se especifica que ha de emplear nogal, castaño y roble, seco y de buena calidad. Se le encarga, además de la arquitectura, los serafines y “nichos de las reliquias con sus vidrios”.

Manuel de Lecuona relata que el Presbítero don Manuel Sein y Oyarzabal, del caserío Lekune, donó a la parroquia una serie importante de reliquias, entre las que destacan los cuerpos santos de San Justino niño mártir y Santa Aurelia mártir, en sendas urnas de latón, y un fragmento del Lignum crucis, en una custodia de plata sobredo-

40. APO 3/2305, f. 238v.

41. Referencia recogida por Arretxea, L. y Lertxundi, M.: Los retratos de los fundadores del Colegio de las Vizcaínas en México. En *Revisión del Arte Barroco. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº19, Donostia-San Sebastián, 2000, p.442.

42. AHPG.SS., 2305 f. 238.

43. José Aldaco tendrá que compartir la fundación con otros ilustres antepasados, como Isidro Fagoaga, también bienhechor de la parroquia y José Francisco Arozqueta.

44. APO 3/2306, f. 168-169v.

Guadalupeko Ama Birjinaren mihisea Jose Paezek egina da⁴⁹. 1720. urtean Mexikon jaiotako artista da. Lan asko egindakoa da. 1790 urte arte egindako lanak dokumentatuta daude. Berak egindako pinturak daude Venezuelan eta Mexikon eta, badakigu, Guadalupana horietako batzuk, honakoa bezala, indianoek ekarri zituzteka Espainiara. Mihisea titulaturatua dago eta Jose Paezek sinatu zuen.

Deskripzioa (36. arg.)

Erretaula honela osatzen zen: bankua, Erdiko pisua edo gorputza. Horizontalean hiru kale zeuden. Oinean Erdiko kalea alboetako kaleekiko aurreratzen da.

Bankuak erlikiak dituzten kaxetan irekitzen ziren ate apainduekin osatzen da. Gorputz bakarrean, Erdiko kaleak Bariko San Nikolasen erliebea adierazten du. Murgan orden konposatutako eta fuste estriatuko zutabe pareatuak daude. Zintzilikarioekin eta harri-hondarreko elementuekin apaindua dago. Alboetara, San Luis, Frantziako erregearen (ezkerrean) eta San Ramon Nonatoren (eskuinean) irudiak dauden mensuladun horma-hobiak izango dira.

Atikoan kale bakar bat dago. Guadalupeko Ama Birjinaren mihise gaineko pintura han dago eta baita: Paduako San Antonioren konkor biribila, Haurrarekin eta lis-lo-rearekin batera eta Asisko San Frantziskoren irudia, simetrikoki jarria. Alboetako kaleen muturretan, bi mensuloietan oinarrituak, bi bertute teologalen tailuak daude: Fe-dea, begiak bendatuta dituela eta gurutzea eta Forma Sakratuko forma duen kaliza duela eta, esperantza, aingurearekin.

Aingeruez eta uso-formako Espiritu Santuaren irudikapenak gloriak errematatzen ditu. Alboetan, bi aingeru tronpeta-joleek eta beste bi aingeruen punturik altuenak erramuzko koroari eusten diote.

Erretaulak, orokorrean, mugimendu eta dinamismo handia dute, arkitekturari dagokionez (atzera-emangunekin eta irtenguneeekin) eta baita alboetako figurengatik ere. Guztiak elizako hormaren erlaitzan nabarmentzen dira.

49. Barrio, M. y Berasain, I.: Bariko Nicolás Donearen Erretaula. Oiartzun aldizkaria. Oiartzun, 2000, 34-37. orr.

Jose Paezi buruz:

Toussaint, M.: Pintura colonial en México. Mexiko, 1982.

El retrato civil en la Nueva España. Mexiko, San Karlos museoa, 1991

Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Asociación de Amigos del Museo nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko, 1996. III tom, XVII-XVIII mendeak.

Carrillo y Gariel, A.: Autógrafos de pintores coloniales. Ikerketa Estetikoaren Institutua. Mexikoko Unibertsitate Autonomoa. Mexiko DF, 1972.

García Saiz, M.C.: La pintura colonial en el Museo de América (1): La Escuela Mejicana. Madril. Kulturako Ministerioa, Madril, 1980.

Ars Hispaniae, XXI bol.. Madril, 1973, 355. or.

Summa Artis. XXIX bol.. Madril, 1989.

AAVV. Guía Artística de Sevilla y su provincia. Sevillako Diputazio Probintziala. Sevilla, 1981. Sevillako Santa Paulako Monasterioan antzeko mihisea dago, Guadalupeko Ama Birjina duena eta Mexikoko Jose Paezek sinatua.

rada⁴⁵. Hoy en día los nichos carecen de los “vidrios” mencionados en el documento, seguramente destruidos en la guerra de la Convención: “A las once de la mañana se desparraman por la Plaza de Elizalde los soldados. La Iglesia estaba abierta. Irrumpieron en ella y violentaron los sagrarios, entraron en la sacristía y rompieron los cajones y se llevaron todos los vasos y ornamentos que quedaban, y echaron por tierra las Reliquias. El interior de la Iglesia quedó convertido en almacén de víveres”⁴⁶.

El costo de la obra fue de 17.000 reales de vellón, remunerados al artista en tres plazos: al comienzo, mitad y final del trabajo.

Carecemos de documentación sobre la autoría de la escultura (exceptuando los serafines encargados a Lavi). No obstante, el análisis estilístico de la misma nos hace pensar que Santiago Marsili fue el responsable de su ejecución: el fuerte barroquismo de las tallas, de ricos plegados, (evidentes en las representaciones de las Fe y la Esperanza), la fuerza y movimiento de sus figuras con expresiones heroicas y el característico tratamiento de la expresión de los ojos y cabellos, apoyan esa hipótesis⁴⁷. Por otra parte, su intervención no debería sorprendernos, habida cuenta de que en estas mismas fechas el artista había sido contratado por Luis de Oyarzabal para la realización de los medallones de los retablos de la capilla del Santo Cristo y los relieves del púlpito⁴⁸.

En cuanto al lienzo de la Virgen de Guadalupe, es obra de José de Páez⁴⁹, artista nacido en Méjico en 1720, de producción fecunda, cuya actividad está documentada

45. En el inventario de 1940, realizado por el presbítero Pablo de Irigoyen, se recoge la existencia de dos urnas, una con la inscripción “Corpus Santi Justini Puery Martyris” y otra en la que se lee “Corpus Sancta Aurelia adolescentulae Martyris”. Se tiene conocimiento de otras reliquias sin autenticar, subsistiendo una declaración jurada de su existencia, posteriormente desaparecieron en una incursión francesa.

46. Lecuona, M.: op. cit., p. 167.

47. Cendoya y Zorroza consideran característico de este autor el uso de los ropajes sobre los que apoya el impacto emocional de sus imágenes. El tratamiento de los pliegues, ajeno a la escultura española de la época, es explicable por su origen italiano. Así mismo juzgan a Marsili como un artista relevante, máxime en relación a la mediocridad imperante en el momento. Cendoya, I., Zorroza, J.: Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII en Guipúzcoa. En BRSBAP, vol. XLVII, 1-2, Donostia-San Sebastián, 1991, p.160.

48. ADSS. Parroquia de Oiartzun. Memorando sobre el policromado de los altares de San José, Virgen del Rosario, San Francisco, San Ignacio, Cristo y Púlpito.

49. Barrio, M. y Berasain, I.: Bariko Nicolás Donearen Erretaula. Revista de Oiartzun. Oiartzun, 2000, pp. 34-37. Sobre José de Páez :

Toussaint, M. : Pintura colonial en México. México, 1982.

El retrato civil en la Nueva España. México, Museo de San Carlos, 1991

Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Asociación de Amigos del Museo nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Méjico, 1996. Tomo III, siglos XVII-XVIII.

Carrillo y Gariel, A.: Autógrafos de pintores coloniales. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de Méjico. Méjico DF, 1972.

García Saiz, M.C. : La pintura colonial en el Museo de América (1): La Escuela Mejicana. Madrid. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

Ars Hispaniae, vol XXI. Madrid, 1973, p. 355.

Summa Artis. Vol XXIX. Madrid, 1989.

AAVV. Guía Artística de Sevilla y su provincia. Diputación provincial de Sevilla. Sevilla, 1981. Sabemos además que en el Monasterio de Santa Paula de Sevilla se encuentra un lienzo similar, de la Virgen de Guadalupe, firmado por José de Páez en México.

Ikonografia

San Nikolas elizako santurik ospetsuena da. Bere bizitza istorio bat baino kondaira bat da. 1087 urtean bere erlikiak Barira eraman zituztenean mendebalden hasi ziren gurtzen. Asia Txikian jaio zen 270 urtean. Anatoliako itsas-hiria txiki bateko apezpiku izendatu zuten. Konstantino koroatu arte eta kristautasuna inperioko erlijio ofizial moduan finkatu zen arte atzetik jarraitu zioten. Ondorenean, bere izaeragatik eta herejiaren kontrako errezeloagatik nabarmendu zen. 343 urtean hil zen.

Erliche honetan kondairako pasarterik ospetsuena kontatzen da: hiru haur, gosete garaian, harakin (edo ostalari) bati laguntza eskatzen diote. Harakinak hil egiten ditu, zatitu eta gatzetan sartzen ditu bezeroei emateko. Gurutzearen keinua eginez, Santuak zatiak berriro elkartze lortzen du eta hiru haurrak berpiztu egiten dira. Eszenan, San Nikolas, apezpikuz jantzia, mitrarekin eta makilarekin, eszenaren erdian dago. Espazio bat sortzen laguntzen duten elementu arkitektonikoak aurreikusten diren gel batean girotua. Eskuinean, eta lehen planoan, enfatizatzeke, mirakulezko haurrak saskitik irteten dira. Eskuinetara, bigarren planoan, mutil bat ageri da lepoan eta hankean katea lotuta duela. Goiko aldean gloria eta antzerkiko kortinajeak ditu.

San Nikolasi mirakulu ikaragarri egotzen zaizkio: itsas-gizonen, bidailarien, emakume ezkontiarren, haurren, perfumatzaileen eta botikarioen babeserako santu goiztiarra bihurtu zen. Ziur aski, hiru haurreri egindako dote-eskaintza eta bere festa abenduan egiten denez, Nikolas erdi arotik aurrera Gabonetako opariak sailkatuko dituen santua izango da. Tradizio horrek Europako zati handi batean irauten du eta Pa-pa Noel ere deitu izan zaio.

Frantziako San Luis erregea errege itxurarekin irudikatu da: erbinude zuriko mantu apain batekin estalitako koraza, koroa, justizia eskua duen zedroa eta Kristoren pasioeko iltzeak daramatza. Pertsonaiaren bi alderdiak sinbolizatzen ditu: erregea eta santua. Behatzailarengana abiatzen da besoak zabaldua dituela eta pauso bat aurreraka emateko jarrerarekin. Erretaulako markotik atera nahi duen eragin barrokoa da.

San Luis 1214. urtean jaio zen eta 1226. urtean errege egin zuten. Bere aita hil zenean, Blanca Castillaren senarra. San Luisen erregetza luzea Frantziako historiako aipagarrienetakoa da eta bere izaera ez da ohikoa. 1297. urtean kanonizatu zuen Bonifacio VIIIak, Aita Santuak (arrazoi politikoengatik alde batetik), eta mirari asko egin zituela uste da. XVII. mendean nazioko santu dinastiko bihurtzen da: Frantziaren eta Frantziako monarkiaren babesle. Jesuiten santu honenganako duten sinismena dela eta, nazioarteko santu eta bihurtzen da. San Luis erretaulan egotearekin arrazoietakoa bat (San Ignazioaren kasuan bezala), Luis Oiarzabalen santua izatea izan daiteke. Luis Oiarzabal Aldako familiaren oinordekoa zen eta familia honen borondateen zaintzailea.

San Ramón Nonatok (1204-1240), mesedeetakoaren abiatuarekin eta Kardinalen purpura koloreko manteletarekin jantziak, San Luisen moduko jarrera du. Portellen jaioa (Lerida), Mesedeetakoan sartzen lehenetako bat izan zen. Kardinala izendatu zuten. Erromako bidean hil zen, hogeita hamasei urte zituela. Abuztuaren 31n ospatzen da. San Ramonek ordeneko ezkutua darama bularrean, kustodia eskuineko eskuan (hiltzera zihoanean aingeru batek komunioa eman ziolako) eta ezkerrean hiru

hasta 1790. Encontramos pinturas de su mano en Venezuela y Méjico y sabemos que algunas de sus Guadalupanas, como la presente, llegaron a España encargadas por indios. El lienzo está titulado y firmado en la parte inferior por José de Páez.

Descripción (fot. 36)

El retablo consta de banco, un piso o cuerpo central, ático y gloria. En horizontal desarrolla tres calles. En planta la calle central se adelanta respecto a las laterales.

El banco está constituido por un conjunto de puertas decoradas albergando reliquias. En su único cuerpo, la calle central, aloja un gran relieve de San Nicolás de Bari, flanqueado por pares de columnas de orden compuesto y fuste estriado, decorado con colgantes y elementos de rocalla. A ambos lados se abren hornacinas con ménsulas en las que descansan San Luis, rey de Francia (izquierda) y San Ramón Nonato (derecha).

El ático, formado por una sola calle, alberga la pintura sobre lienzo de la Virgen de Guadalupe y las esculturas de bulto redondo de San Antonio de Padua, con el Niño y la flor de lis, y San Francisco de Asís, simétricamente dispuestos. En los extremos de las calles laterales, sentadas sobre dos mensulones, las tallas de dos virtudes teologales, La Fe, con los ojos vendados, la cruz y el cáliz con la Forma Sagrada; y la Esperanza, con el ancla.

El conjunto está rematado por una gloria con profusión de angelitos y la representación del Espíritu Santo en forma de paloma. A los lados dos ángeles trompeteros y en el punto más alto otros dos ángeles sosteniendo una gran corona de laurel.

El retablo en su globalidad presenta un gran movimiento y dinamismo, tanto por su arquitectura, con retranqueos y salientes, como por las figuras dispuestas en los laterales que literalmente sobresalen en voladizo sobre el muro de la iglesia.

Iconografía

San Nicolás es uno de los santos más populares de la Iglesia, y la narración de su vida pertenece más a la leyenda que a la verdadera historia. Su culto se introdujo en Occidente tras el traslado de sus reliquias a Bari en 1087. Nació en Asia menor hacia el año 270. Fue nombrado obispo de una pequeña ciudad marítima de Anatolia. Fue perseguido hasta la coronación de Constantino y la proclamación del cristianismo como religión oficial del imperio, destacando más tarde por su carisma y su celo contra la herejía. Moriría en el año 343.

En este relieve se relata el episodio más célebre de su leyenda: tres niños, durante un periodo de gran hambruna, piden hospitalidad a un carnicero (o a un posadero) que los mata, los corta en pedazos y los mete en salazón para servirlos a sus clientes. Haciendo el signo de la cruz, el Santo consigue juntar los fragmentos y resucitar a los tres niños. En la escena, San Nicolás, vestido de obispo, con mitra y báculo, se sitúa en el centro de la composición, ambientada en una habitación en la que se vislumbran elementos arquitectónicos que colaboran a crear un espacio. A su derecha, y en un primer plano para enfatizarlos, los niños objetos del milagro salen de una cesta. A la derecha en un segundo plano, un muchacho con una cadena atada al cuello y a la pierna. El

koroa dituen ahurra du. Hiru koroak kastitatea, elokuentzia eta martirioa islatzen dituzte. Haurdunen babeslaritzat hartzen dute.

Paduako San Antonio Lisboan jaio zen 1195. urtean. Familia noble batean jaioa, Coimbra ikasi zuen eta hantxe egin zen kalongea. Marokora egin zuen zoritxarreko bidaia baten ondoren, San Frantziskorekin eta bere lagunekin elkartu zen eta urtebetez kobazulo baten bizi izan zen. Tarte horretan San Frantziskoren anaia txiki bihurtu zen. Predikari behinena izan zen, bere diskurtsoetan berdinek gabeko gaitasuna azaltzen baitzuen. Italian, Frantzian eta Espainian ibili zen predikari eta jende ugari erakarri zuen. Asisera itzuli zen ordeneko kontzilio orokorrean parte hartzeko eta San Frantziskoren erlikiak lekuz aldatzeko. Bere bizitzako azken bi urteak Paduan pasatzen eta hantxa hil zen 1231. urtean. Hurrengo urtean kononizatu zuten. Frantziskotarren abitua darama eta eskubiko eskuan Jesus Haurra darama eta ezkerrekoan lirio batzuk. XVII. mendetik galdutako gauzen abokatua da. Kontrako muturrean **Asisko San Frantzisko** dago, frantziskotarrez jantzia, eskuan daraman gurutzeari aduerazpen mistikoaz begiratzen diola.

Fedearen eta Esperantzaren alegoriak, bi emakumek islatzen dituzte: bata, begiak estalita ditu eta kaliza eta gurutzeta ditu. Besteak, aingurea darama. Bi birtuteak mensuloietan eserita daude, erretaulako arkitekturatik kanpora ateratzen diren izur askoko tunikarekin eta mantuarekin estalita. Berniniren⁵⁰ antzeko italiar eskultoreak gorazten dizkigute.

Guadalupeko Ama Birjinaren (37. arg.) mihiseak ohiko irudi ikonografikoa erakusten du. Ama Birjina Juan Diegori nola agertu zitzaion erakusten du eta baita, ondoren, berak eman zion tunika nola jantzi zuen ere (gaur egun Mexikoko Tepeyac Herriko santuarioan dago). Ilargiaren gainean dagoen Maria da, loredun tunikarekin eta mantu urdinxkarekin jantzia, anere urreztatuarekin eta izarrekin.

Ahozko tradizioari jarraituz, 1531 urtean Cuauhtlatoatzinekin topo egin zuen. Cuauhtlatoatzin indio mazelua zen (maila umileko indigena), ordurako Juan Diego deitzen ziotena. Juan Diego emakume gaztetxo batekin irudikatzen da Tepeyakeko mendixkan. Gaztetxoak Maria Ama Birjina, Jaunaren Ama, zela esan zion nahuatl hizkeran. Berak zera eskatu zion “etxetxo sakratu bat” (tenplua) egin ziezaiotela eta hori lortzeko apezpiku hautagaiari, Dray Juan Zumarragari, bisita bat egitea eskatu zion.

Juan Diegok halaxe egin zuen eta mezu hori bidali zion apezpikuari, baina ez zion baimenik eman. Juan Diegok ezezkoaren berri eman zion Ama Birjinari eta maila altuagoko beste pertsonaren bat bidal zezala eskatu zion. Baina, Ama Birjinak argi zekukan berak, Juan Diegok, eraman behar zuela mezua eta hurrengo egunean berriro ere apezpikuarengana joateko eskatu zion.

Halaxe egin zuen eta hori entzunda apezpikuak Zeruko Andrea identifikatuko zuen seinaleren bat behar zuela esan zion. Juan Diegok horixe esan zion Ama Birjinari. Ama Birjinak baldintza onartu zuen eta hurrengo egunean berriro ere apezpikuarengana joateko esan zion. Aurretik, mendixkara igotzeko esan zion loreak hartzera eta loreak ayatean jartzeko (indigenek hotza kentzeko eta gauza txikiak eramateko

50. Cendoya, I. Zorrozueta J.: op. cit., Donostia, 1991, 156. or.

conjunto se completa en la parte superior con una gloria y unos cortinajes teatrales.

Se atribuyen numerosos milagros a San Nicolás, que se convirtió tempranamente en santo tutelar de marineros, viajeros, niños, mujeres casaderas, perfumadores y boticarios. Probablemente debido a la concesión de dote que hizo a tres niñas, y a la localización de su fiesta en diciembre, Nicolás se convirtió desde el final de la Edad Media en el santo que distribuye los regalos en Navidad. Esta tradición perdura en gran parte de Europa y es conocido como Papá Noel.

San Luis rey de Francia está retratado como rey, con coraza cubierta por un rico manto de armiño, corona, cetro con mano de justicia, y clavos de la pasión de Cristo, simbolizando los dos facetas del personaje, el rey y el santo. Avanza hacia el observador con los brazos abiertos, y en actitud de dar un paso hacia delante, en un efecto barroco de querer salir del marco del retablo.

San Luis nació en 1214 y fue nombrado rey en 1226, a la muerte de su padre, esposo de Blanca de Castilla. Su largo reinado es uno de los más señalados en la historia de Francia y su personalidad está fuera de lo común. Fue canonizado en 1297 por el Papa Bonifacio VIII (en parte por razones políticas), y se le atribuyen numerosos milagros. En el siglo XVII se convierte en un santo dinástico y nacional, protector de Francia y de la monarquía, y en santo internacional gracias a la devoción que le profesan los jesuitas. Su presencia en el retablo (al igual que en el de San Ignacio) puede deberse, al hecho de que es el patrono de Luis de Oyarzabal, albacea de las voluntades y heredero de los Aldaco.

San Ramón Nonato (1204-1240), vestido con el hábito de mercedario, y la manteleta color púrpura de cardenal, muestra una postura similar a la de San Luis. Natural de Portell (Lérida), fue uno de los primeros en ingresar en la Orden de la Merced. Nombrado cardenal, murió camino de Roma a los treinta y seis años de edad. Su fiesta es el 31 de agosto. San Ramón porta el escudo de la Orden sobre el pecho, la custodia en la mano derecha (por haber recibido la comunión de manos de un ángel a la hora de la muerte), y en la izquierda una palma con tres coronas que simbolizan la castidad, la elocuencia y el martirio. Se le considera protector de las embarazadas.

San Antonio de Padua nació en 1195 en Lisboa, en el seno de una familia noble y estudió en Coimbra, donde se hizo canónigo. Tras un malogrado viaje misionero a Marruecos, se une a San Francisco y a sus compañeros y vive un año en una gruta, convirtiéndose en hermano menor. Fue el predicador por excelencia, ya que en sus discursos mostraba un talento incomparable. Predica en Italia, Francia y España, atrayendo multitudes. Vuelve a Asís para asistir al concilio general de la orden, y al traslado de las reliquias de San Francisco y transcurre los dos últimos años de su vida en Padua donde muere en 1231. Fue canonizado al año siguiente. Viste hábito de franciscano y lleva al niño Jesús en su mano derecha y unos lirios en la izquierda. Desde el siglo XVII es abogado de los objetos perdidos. En el extremo opuesto se yergue la imagen de **San Francisco de Asís**, vestido igualmente de franciscano, quien contempla con expresión mística la cruz que lleva en la mano.

Las alegorías de la **Fe** y la **Esperanza**, están personificadas en sendas mujeres, la primera con los ojos vendados y portando un cáliz y una cruz y la segunda un ancla;

erabiltzen duten ixtlezko mantak). Loreak hartu eta hurrengo egunean berriro apezpikuarengana joateko esan zion.

Itxaroten denbora asko egon ondoren, apezpikuaren aurrera iritsi zenean, loreak erakutsi zizkion eta ayateak Guadalupeko Ama Birjinaren irudia islatu zen, Juan Diegok ezagutzen zuen bezalaxe. Mirari hori ikusita, apezpikua belaunikatu egin zitzaion eta irudia bere otoiztegira eraman zuen. Hurrengo egunean, Juan Diegorekin joan ziren Ama Birjinak tenplua egitea nahi zuen lekura. Aldi berean frogatu ahal izan zen, Juan Bernardino bere osabak Ama Birjinaren bisita izan zuela: Ama Birjinak sendatu egin zuen eta Guadalupeko Ama Birjina deitzeko esan zion. Orduz geroztik, izen horrekin ezagutu da.

NICAN MOPOHUA (hemen edesten da, hemen kontaktzen da) izenarekin ezagutzen dira Juan Diego indiarrari Guadalupeko Santa Mariaren Ama Birjina nola azaldu zitzaion kontaktzen duen kondaira. Jatorrizko dokumentua nahuatl hizkeran idatzi zen, maguey pulparekin egindako paperean, antzinako kodize aztekak bezala. Dirudenez, jatorrizko galduta dago, baina kopiak gorde egin dira. 1545 eta 1565 urteen artean indigena eruditua batzuk idatzitakoak direla uste da.

Estiloa

San Nikolasko erretaula, bigarren maila batean bada ere, erretaula-erlikiontzi deitutakoen artekoa da, bankuan edo azpiko aldean burdin-hesi urreztatuarekin itxitako etzalekuak eta zenbait erlikia dituzten ate apainduak dituztelako.

Erlikiak gurtzeak garrantzi handia hartu zuen Trentoko Kontzilioaz geroztik eta mundu kontrareformistako elementurik garrantzitsuena bihurtu zen. Beraz, elizako erakundeak santuak miresteko erlikiak biltzen hasi ziren. Erlikiak gurtzea hainbeste zabaldu zenez, erregeak, nobleziak eta beste hainbat partikular ere erlikiak izaten saiatu ziren. Gauza sakratu horiek gorde beharrak erlikiaontziak, eskultura-erlikiontziak eta zapaldak zituzten gelak egitea bultzatu zuen. Bide berean, bereziki erlikiak jartzeko erretaulak egiten dira. Normalean honako ezugarriak dituzte erretaula horiek: idulki, horma-hobi eta bao asko jarraitzaileek santuek aztarnak ikus zitzaizten.

Erretaula honetan, erretaulan bankuko erlikiak bakarrik daude, beraz bigarren mailakoa dirudi zaintzak. Agian, tipologia honen aurrekaria Burgosko katedraleko erretaula nagusian dago (1562), bankuak gordetzen baitira Elena eta Centola Burgosko santen gorputzen erlikiak. Bigarren mailan, erlikiak miresteko erabiltzen diren erretaulen-zerrenda oso handia da⁵¹.

Estilistikoki, San Nikolasko aldarea rococo estiloko da, barroko erretaulen garapenaren azken etapakoa⁵². Oin mistilineoa du, jatorri barrokoarekin eta mo-

51. Payo Hernanz, R.J.: op. cit., Burgos, 1997, 312-316. orr.

52. Astiazarainek Frantzisko Azurmendik Andoaingo parrokiaren egindako Karmengo Ama Birjinaren erretaularekin eta Arrosariokoarekin (1766), Frantzisko Azurmendiren San Pedorekin eta Donostiako Santa Maria elizan Tomas Jauregik egin zuen Familia Sakratuarekin (1765) eta Frantzisko Iberok Eibarren egin zuen Karmengo Ama Birjinarekin (1771). Astiazarain M.I.: Arquitectos gipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero. Donostia, 1990, 292. or.

Astiazarain M.I.: La Iglesia de Santa María de San Sebastián. Donostia, 1989, 105 or.. Astiazarain M.I.: Gipuzkoako erretablistika I. Tomás de Jáuregui. Donostia, 1994, 115-121.orr.

ambas virtudes se presentan sentadas en mensulones, vistiendo túnica y un manto con rico tratamiento de pliegues que se expanden por la arquitectura del retablo, y que nos recuerdan a ciertos escultores italianos tales como Bernini⁵⁰.

El lienzo de la **Virgen de Guadalupe** (fot. 37) recoge la imagen iconográfica habitual, es decir, reproduce el retrato de la Virgen tal y como se apareció a Juan Diego y quedó estampado en la túnica que ella le entregó (actualmente en el santuario del Tepeyac en la Ciudad de México). Se trata de María erguida sobre la luna, vestida de túnica rosada de flores y manto azulado, con ribete dorado y estrellas.

De acuerdo con una antigua tradición oral, en 1531 se encontró Cuauhtlatotzin, un indio macehual (indígena de clase humilde) bautizado ya para entonces como Juan Diego, con una jovencita, en el cerro de Tepeyac (Méjico), quien le dijo ser, en el idioma nahuatl, la siempre Virgen Santa María, Madre de Dios. Ella le pidió se le erigiera en ese lugar una "casita sagrada" (un templo) para lo que le solicitó que fuera a la ciudad a ver al obispo electo, el franciscano Fray Juan de Zumarraga.

Juan Diego así lo hizo y transcribió el mensaje al obispo, quien no le dio crédito. Ante esa negativa, Juan Diego regresó a comunicar a la Virgen el poco éxito de su embajada, y le pidió que enviara a otra persona de más categoría. Sin embargo Ella insistió en que debería ser él, Juan Diego, quien llevara su mensaje y le conminó a que regresara al día siguiente, después de volver a ver al obispo.

Así lo hizo y el obispo le indicó que para que le pudiera creer, era necesaria alguna señal que identificara a la Señora del Cielo. Cuando Juan Diego transmitió ese mensaje a la Virgen, Ella aceptó la condición y le exhortó a que regresara al día siguiente. Entonces le pidió que subiera a la cima del cerro a recoger unas flores, que posteriormente acomodó en el ayate (especie de manta de ixtle que usaban los indígenas como abrigo y también para cargar cosas pequeñas) y se las entregó de nuevo, enviándole otra vez ante el obispo.

Tras una larga espera, cuando por fin se personó ante el obispo, al mostrarle las flores apareció estampada en el ayate la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, tal como Juan Diego la había visto. Ante este milagro, el obispo se arrodilló y condujo el retrato a su oratorio. Al día siguiente acompañaron a Juan Diego para que señalara el sitio donde la Virgen quería su templo; a su vez, se comprobó que, efectivamente, su tío Juan Bernardino había recibido la visita de la Señora, quien le sanó y le pidió que la llamara Santa María de Guadalupe, nombre con el que se le ha conocido desde entonces.

NICAN MOPOHUA (aquí se narra, aquí se cuenta) es el nombre con el que, a partir de 1930 se conoce el relato de las apariciones de Santa María de Guadalupe al indio Juan Diego. El documento original fue escrito en nahuatl, sobre papel hecho con pulpa de maguey, como los antiguos códices aztecas; el original parece estar perdido, pero existen algunas copias. Se cree que fue escrito entre 1545 y 1565 por un grupo de eruditos indígenas.

50. Cendoya, I. Zorroza J.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1991, p. 156.

mentuko ekarpenik garrantzitsuenak izango dira⁵³. Elementu arkitektonikoen artean oinarriak daude: zeharka ebakitako zutabe-pareekin mugimendu eta sakontasun gehiago eman nahian. Fuste estriatuak rococoak diren apainorrazien horri-hondarrarekin apainduak daude. Erretaularen alboetan ere erabili izan da. Grabatu frantsesetan eta alemaniarretan dute jatorria apaingarri horiek. Migel Irazu artista hasi zen Bergarako Santa Maria elizako erretaulan apainketa hori erabiltzen (1739).

53. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: op. cit., Madril, 1992, 22. or.

Estilo

El retablo de San Nicolás podría enmarcarse, aunque de manera secundaria, dentro de los denominados retablos-relicarios, ya que su banco o zona inferior está compuesto por una serie de cubículos cerrados por una reja dorada y puerta decorada en la que se albergan diversas reliquias.

El culto a las reliquias adquirió una notable importancia a partir del Concilio de Trento, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales del mundo contrarreformista, de manera que las instituciones religiosas comenzaron a acumular reliquias venerables de santos. La devoción fue tal que incluso el monarca, la nobleza y muchos particulares se preocuparon de obtenerlas. La necesidad de custodiar estos objetos sagrados provocó la aparición de relicarios, esculturas-relicarios, o incluso habitaciones con anaqueles. En la misma línea surgen los retablos específicamente destinados a su ubicación. Normalmente estos retablos se caracterizan por el gran conjunto de peanas, hornacinas y huecos donde se colocaban los restos de los santos para la veneración de los fieles.

Este retablo alberga únicamente las reliquias en el banco, por lo que su custodia aparece como secundaria. Quizá el antecedente de esta tipología lo encontramos en el retablo mayor de la catedral de Burgos (1562) en cuyo banco se guardan las reliquias de los cuerpos de las santas burgalesas Elena y Centola. La lista de retablos que de forma secundaria se destinan a la veneración de reliquias es numerosa⁵¹.

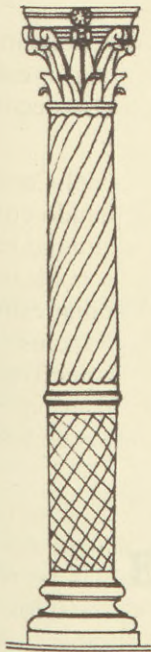
Estilísticamente el altar de San Nicolás es una obra rococó, última etapa del desarrollo formal del retablo barroco⁵². Su planta mixtilínea, de origen borrominesco, será una de las aportaciones más novedosas de este momento⁵³. Entre los elementos arquitectónicos destacan los soportes, constituidos por pares de columnas colocadas de forma sesgada, intentando aportar un mayor efecto de profundidad y movimiento. Sus fustes estriados están decorados con rocalla de peinetas típicamente rococós, utilizadas también en los extremos laterales del retablo. Los orígenes de este motivo decorativo habría que situarlo en grabados franceses y alemanes, introducidos en Gipuzkoa por artistas como Miguel de Irazusta en el retablo de Santa Marina de Bergara (1739).

51. Payo Hernanz, R.J.: op. cit., Burgos, 1997, pp. 312-316.

52. Que Astiazarain relaciona con los retablos de Ntra. Sra. del Carmen y del Rosario realizados por Francisco de Azurmendi en la parroquia de Andoain (1766); San Pedro de Francisco Azurmendi y Sagrada Familia (1765) de Tomás de Jauregui en Santa María en San Sebastián y la Virgen del Carmen en Eibar de Francisco de Ibero (1771). Astiazarain M.I.: *Arquitectos gipuzcoanos del siglo XVIII*. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero. Donostia-San Sebastián, 1990, p. 292.

Astiazarain M.I.: *La Iglesia de Santa María de San Sebastián*. Donostia-San Sebastián, 1989, p. 105. Astiazarain M.I.: *Gipuzkoako erretablistika I*. Tomás de Jáuregui. Donostia-San Sebastián, 1994, pp. 115-121.

53. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: op. cit., Madrid, 1992, p.22.



1630



1630



1698



1721



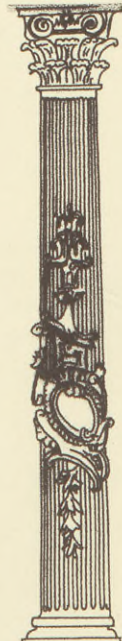
1724



1730



1736



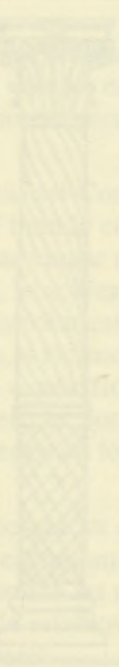
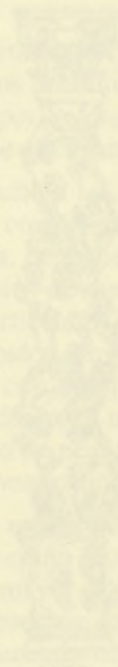
1775

6. Parrokiako erretaulen oinarrien garapen estilistiko.
Evolución estilística del soporte en los retablos de la parroquia.

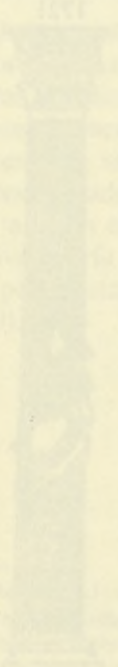
El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...

El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...

El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...



El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...



El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...

El templo de San Nicolás... de San Nicolás... de San Nicolás...

Capítulo V:
TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN

Aurreko kapituluetan aipatu dugu erretaulak liturgiako altzariak direla eta erretaulak egiteko gaian espezialistak ziren artista eta gremio askok hartzen zutela parte. Askotan, oso espezifikoak ziren teknikoek arautzen zituzten lanaren faseak. Fase horiek kontratua sinatzen zen momentuan zehazten ziren. Artisauak ondo ezagutzen zituzten lanbide bakoitzeko arau tradizionalak jarraitu behar ziren eta lana ongi egiteko eta ondorenean ondo gordetzeko errespetatu egin behar ziren. Gremioek eta kofradiek, bestalde, arau horiek arautu zitzaizkien eta baita betearazi ere.

Kapitulu honetan parrokiako erretaularen alderdi teknikoak eta materialak aztertu nahi ditugu, lana ongi ulertzeko eta zaharberritzeko aldeaz aurretik eman beharreko pausoa baita. Beti ere osatzen duten faktore absolutuak errespetatu. Beraz, azterketa bi zatitan banatuko dugu: euskarria eta polikromia. Lehen zatian lanaren "barnealdea" aztertuko dugu: eraikuntzako materialak, egiturak, arkitektura eta neurri eta ezaugarri horiek dituen makina erabiltzea ahalbidetzen duten elementu guztiak. Bigarrenean, polikromia edo estaldura erreztatua edo koloreduna aztertuko dugu, erretaulak gaur egun duten handitasun hori adierazteko etapa guztietan polikromatzaileek jarraitu behar izan zituzten etapa guztiak islatzeko.

EUSKARRIA

Parrokiako erretaulak **zurezko** egiturarekin edo armazoiarekin egiten dira, Gipuzkoan, Euskal Herrian eta penintsulako gainerako lekuetan egiten zen bezala¹. Karlos III.ak sute arriskua handitzen zelako zurezko erretaulak ez egiteko agindua eman zuen arren, zurezko erretaulak egiten jarraitu zuten². Zura beste lehengaiak (marmola, harria...) baino merkeagoa zen. Lantzeko ere errazagoa zen eta, tradizioz, lan hori

1. Vélez Chaurri, J.J. El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y la Rioja. Vitoria-Gasteiz, 1990, 93 or.
Cendoya, I.: op. cit., Donostia, 1992.
García Gainza M.C.: op. cit., Iruñea, 1986, 48. or.
Ribeton, O.: Maestros artesanos en los retablos de las Iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII en Ibaiak eta Aranak. Donostia, 1991, 211.or.
Raya, M.A.: op. cit., Kordoba, 1987, 133-136 orr.
Boloqui, B.: La escultura zaragozana en la época de los Ramfrez. 1710-1780. Granada, 1983, 99-100 orr.
Payo Hernanz, R.J. : op. cit., Burgos, 1997, 191-196. orr.
Peña Velasco, C.: El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena.1670-1785. Murtzia, 1992, 60-61. or.
2. Martín Gonzalez, J.J.: Problemática del retablo bajo Carlos III. Fragmentos. Kulturako Ministerioa. Madril, 1988, 43.or.

En capítulos anteriores hemos constatado que los retablos constituyen enormes muebles litúrgicos en cuya construcción intervenían numerosos gremios y artistas, cada uno de ellos especializado en una o varias facetas de su elaboración. Las diversas fases del trabajo a menudo estaban reglamentadas por condicionados técnicos muy específicos, que se firmaban en el momento del contrato de la obra, y por una serie de normas tradicionales de oficio que los artesanos conocían bien y debían respetar para el buen ejercicio de su profesión y la conservación en el tiempo de sus creaciones. Normas que, por otra parte, gremios y cofradías podían regular e incluso exigir.

En este capítulo pretendemos analizar los aspectos técnicos y materiales de los retablos de la parroquia, paso previo indispensable tanto para la comprensión de la obra como para la restauración de la misma, siempre dentro del respeto más absoluto a los diversos factores que la componen. Para ello dividiremos el estudio en dos grandes bloques: el soporte y la policromía. En el primero analizaremos el "interior" de la obra, es decir, materiales de construcción, estructuras, arquitectura, y todos aquellos elementos que permiten la edificación de una máquina de semejantes dimensiones y características. En el segundo analizaremos la policromía o revestimiento dorado y coloreado, reflejando todas las etapas que han debido seguir los policromadores para que los retablos se presenten ante nosotros en toda su magnificencia.

SOPORTE

Los retablos de la parroquia están compuestos por un armazón o estructura de **madera**, tal y como era habitual en las obras de este tipo realizadas en esta época en Gipuzkoa, País Vasco y en el resto de la península¹, incluso tras las circulares dictadas por Carlos III que prohibían construir retablos en madera dado el riesgo de incendio

1. Vélez Chaurri, J.J. El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y la Rioja. Vitoria-Gasteiz, 1990, p. 93.

Cendoya, I.: op. cit., Donostia- San Sebastián, 1992.

García Gainza M.C.: op. cit., Pamplona, 1986, p.48.

Ribeton, O.: Maestros artesanos en los retablos de las Iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII en Ibaiak eta Aranak. Donostia-San Sebastián, 1991, p. 211.

Raya, M.A.: op. cit., Córdoba, 1987, pp.133-136.

Boloqui, B.: La escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780. Granada, 1983, pp. 99-100.

Payo Hernanz, R.J.: op. cit., Burgos, 1997, pp.191-196.

Peña Velasco, C.: El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena.1670-1785. Murcia, 1992, pp. 60-61.

egiten oso iaioak ziren artisau asko zegoen. Bestetik, inguruetan zur asko zegoen eta horrek asko errazten zituen gauzak. Beraz, ez zegoen beste herrietatik zura ekartzen ibili beharrik eta prezioa ere ez zen garraioarengatik igotzen.

Tailuak egiteko zuraren espeziea aukeratzea lan egiten zen inguruko basoko landaretzaren araberakoa zen. Zuhaitz-mota bat oso ugaria izatearen ondorioz zuhaitz-mota hori gehiago erabiltzen zen, baina beste zenbait faktorek ere eragiten zuten aukeraketan: landu behar zen lanaren gogortasuna edo erraztasuna, aukeraturako zuraren egoera ona (korapiloric gabea, zuntz okertuarekin eta bestelako akatsekin)³.

Parrokiako erretaulan erabilitako oinarria batez ere **intxaurrondoa** da. Balio handiko egurra da, erraz lantzen da eta bukaera ezin hobea du. Gainera, zurgiharra oso gogorra du eta xilofago intsektuen erasoak jasateko ere oso gogorra da (zuritasuna, berriz, oso ahula da). Edukierazko eta flexiozko⁴ indarrei aurre egiteko erresistentzia kontuan hartzeko moduko da eta, behin lehorra dagoenean oso egonkorra da. **Haritzez** egindako piezak ere badaude: lantzeko zailak, baina gogortasun handikoak⁵. Baita **gaztainondoa** ere, San Luisen eta San Nikolasen erretaulatan erabilia eta, baita, **pinua** ere. Eranskinean eta erretaula nagusiko solairu batzuetako aurreko aldean Lekuonak eta Zuaznabarrek egindako panel apaingarrietan erabiltzen da pinua. Pinuak ez du gainerakoek adinako kalitaterik, merkeagoa da eta aurrekoak baino bigunagoa da lantzeko⁶.

Egituraz gain, elementu apaingarriak, entablamentuak, zutabeak, horma-hobiak, eskulturak eta panel landuak ere zuraz eginak dira. Zura kontu handiarekin aukeratu zen: mozketa eta lehortzea zaindu dira, batez ere eskulturetarako eta erliebeetarako eta gehienak egiturako arazo txikiekin iritsi dira gugana.

Antzinako artistek eraikuntzako teknika finduak garatu zituzten esperientziaren ondorioz. Askotan, esperientzia enpirikoa da, pixkanaka eskuratzen zena eta belau-naldiz belaualdi transmititzen zena. Ondorioz, kalitate oneko emaitzak lortzen ziren, bitarteko tekniko asko nahiko kaskarrak ziren arren⁷.

Arkitektura

Azterketa erretaula nagusira mugatuko da, erretaularen atzeko aldeko sarbideak eta piezak desmontatzeak lana zehatz-mehatz aztertzea ekarri baitu. Egoera hori ez da parrokiako gainerako erretaulatako bera⁸.

3. Prieto, M.: Los Antiguos soportes de madera. Fuentes de conocimiento para el restaurador. Madrileko Unibertsitate Konplutensea. Madril, 1987, 181. or.

4. Rees Jones, S.: Calculations on the response of Wood to moisture. Preprints to the Oxford Congress. Londres, 1978, IIC, pp.137-138.

5. Johnson, H.: Ibidem, 254 or.

6. Martín Gonzalez, J.J. : Escultura barroca castellana. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano. Madril, 1959, 9. or. Material gutxiegi izatearekin erlazionatuta egongo da seguru asko, ontziolak hornitzeko behar handiak sortua.

7. Tamburini, S.: La tecnologia del legno e la conservazione delle opere d'arte. En: Il restaurao fra metodo e prassi. Emilia Romagana 1980.

8. Ez dezagun ahaztu erretaula batzuk horman egindako nitxoetan sartuta daudela. Beraz, atzeko aldera sartzeko aukera mugatua eta ia ezinezkoa da.

que acarrea este material². La predilección en su uso venía favorecida por un coste inferior en relación a otras materias primas, tales como el mármol o la piedra, siendo además más fácil de trabajar, y existiendo por tradición muchos artesanos hábiles en esta labor. Por otra parte, su abundancia en la zona facilitaba su suministro, evitando así el encarecimiento del producto por su transporte desde otras regiones.

La elección de la especie solía estar influenciada por la vegetación forestal de la zona en la que se realizaba la obra. No obstante, aunque la profusión de ciertos árboles favorecía su utilización, otro tipo de factores determinaba en mayor medida su elección, tales como dureza o facilidad de labra, buen estado de la madera seleccionada (sin nudos, fibras reviradas u otros defectos), etc...³

El soporte empleado en los retablos de la parroquia es preferentemente el **nogal**. Su madera es de gran valor, de fácil elaboración y permite un acabado óptimo, siendo el duramen muy resistente al ataque de insectos xilófagos (la albura, sin embargo, es muy vulnerable). Su resistencia a las fuerzas de compresión y flexión⁴ es considerable y una vez seca permanece muy estable. Encontramos así mismo ciertas piezas talladas en **roble**, de difícil labra pero de gran resistencia⁵, en **castaño**, utilizado en el Retablo de San Luis y San Nicolás, e incluso en **pino**, en el aditamento y en varios paneles decorativos colocados en los frentes de algunos pisos del retablo mayor realizados por Lecuona y Zuaznabar. Esta madera, de inferior calidad, era de menor coste y de más fácil talla que las anteriores⁶.

Además de la estructura, tanto los elementos decorativos, como los entablamentos, columnas y hornacinas, esculturas y paneles tallados están elaborados igualmente en madera. Con alguna rara excepción (como es el caso de las columnas), la madera fue seleccionada cuidadosamente, respetando su corte y su secado, especialmente en esculturas y relieves, que han llegado hasta nosotros con muy pocos problemas estructurales.

Los antiguos artistas desarrollaron técnicas refinadas de construcción cuyo conocimiento fue adquiriéndose de la experiencia, muchas veces empírica, que se iba obteniendo y que se transmitía de generación en generación, obteniéndose unos resultados de notable calidad a pesar de la precariedad de muchos medios técnicos⁷.

2. Martín Gonzalez, J.J.: Problemática del retablo bajo Carlos III. Fragmentos. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988, p. 43.

3. Prieto, M.: Los Antiguos soportes de madera. Fuentes de conocimiento para el restaurador. Univ. Complutense de Madrid. Madrid, 1987, p.181.

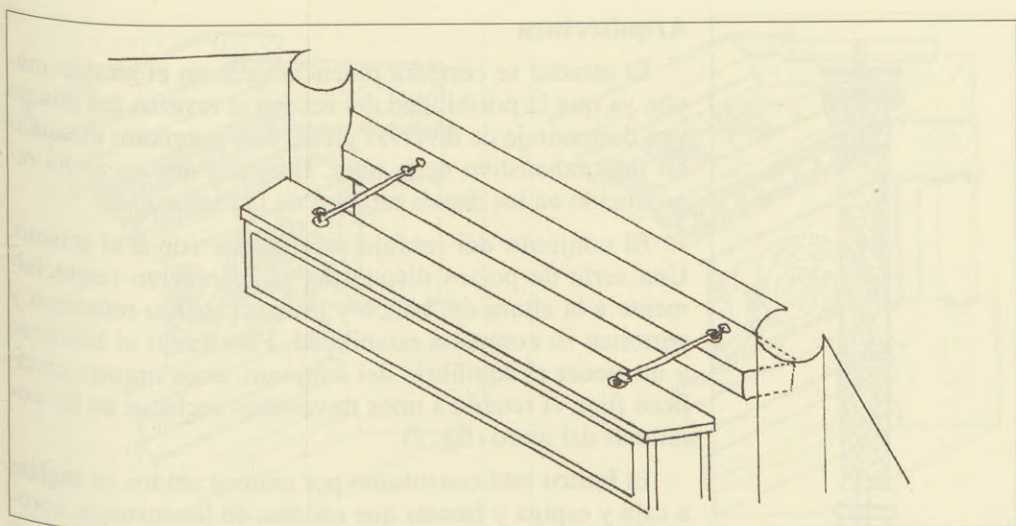
4. Rees Jones, S.: Calculations on the response of Wood to moisture. Preprints to the Oxford Congress. Londres, 1978, IIC, pp.137-138.

Johnson, H.: La madera. Editorial Blume. Barcelona, p. 256

5. Johnson, H.: Ibidem, p. 254

6. Martín Gonzalez, J.J.: Escultura barroca castellana. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1959, p. 9. Posiblemente su uso este relacionado con la insuficiencia de material, provocada por la necesidad de suministrar a los astilleros.

7. Tamburini, S.: La tecnologia del legno e la conservazione delle opere d'arte. En: Il restaurao fra metodo e prassi. Emilia Romagana 1980.



7. Tirante metalikoak.
Tirantes metálicos.

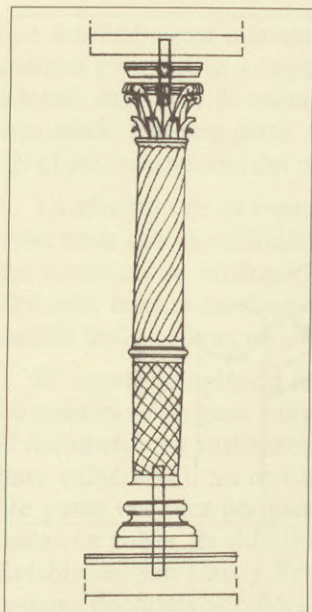
Erretaula-sorta bere buruaren gainean eusten da. Atzeko aldean jarritako zutoinek (batez ere bankuaren eta lehen solairuaren parean) indartu egiten dute eta bere egonkortasuna osatzen dute. Zanbuluka ibiltzea saihesteko eta oreka mantentzeko, tirante metaliko batzuk erretaula hormako zutabeetan ainguratutako langetera finkatzen dute (7. ir.).

Bankua kaxara eta zirira ingletez elkartutako marko elkartuez osatzen da. Tubiloiz indartuta eta ertz biziko kaxara eta lirdinga-moldurara mihizatutako erlaitz batek koroatzen du.

Zutabeak (8. ir.) hiru piezaz eginak daude: harroina eta plintoa; zimazioa, fustea eta kapitela, zeio bidez atzeko aldetik hustutako bloke bakar batean landuak, materialaren egonkortasunari eragiten dioten tentsioak saihesteko. Goiko partean, abakoan eta arkitrabeen egindako kaxan enkajitzen duen ziri zilindrikoa du. Beheko aldean, beste ziri bat harroinean eta solairuetan sartzen dena.

Fuste batzuetan, nahi ez ziren mugimenduek sor zitzaketen korapiloak kendu ziren lekuetan menduen arrastoak daude. Era berean, miruzko kolaren bi kapa jarri zaizkio pitzadura batzuetako egonkortasuna indartzeko. Seguru asko, egurra aukeratu zenean ez zen aukera onena egin (fusteetako bat nahiko abaildua dago). Kapitela batzuek gehitutako piezak dituzte; enkolatuak, eta burdingintzako iltzeekin indartuak. Zutabeen neurriak ez dira berdinak: lehen pisuko 227 cm eta hirugarren pisuko 182 cm artekoak dira. Zirkunferentziak txikiagoak dira fustearen goiko aldean, erremateko Salomonikoak salbuespen izanik.

Traspilareak pieza bakarreko aurreko aldea dute eta bertan kaxetako antzekoak diren elementu apaingarriak daude (enkadenatu manieristak). Lehen solairuan, kaxan aplikatutako lirdingazko moldura bat dago eta bigarrenean eta hirugarrenean listel soil bat, fustearen eta kapitelaaren arteko banaketari dagokion altuerara egokitua. Aurreko aldeak ertz biziz mihizatzen dira alboetara, beraien arteko lotura ziriekin indartuz.



8. Zutabea.
Columna.

Arquitectura

El estudio se centrará prácticamente en el retablo mayor, ya que la posibilidad del acceso al reverso del mismo y el desmontaje de diversas piezas han permitido un análisis más exhaustivo de la obra, situación que no se ha reproducido en los demás retablos de la parroquia⁸.

El conjunto del retablo se sostiene sobre sí mismo. Una serie de postes dispuestos en el reverso (especialmente a la altura del banco y primer piso) lo refuerzan y permiten su completa estabilidad. Para evitar el balanceo y mantener el equilibrio del conjunto, unos tirantes metálicos fijan el retablo a unos travesaños anclados en las columnas del muro (fig. 7).

El **banco** está constituido por marcos unidos en inglete a caja y espiga y frentes que encajan en los mismos, coronados por una cornisa con filetes ensamblados a caja y una moldura de ovas unida a arista viva y reforzada con tubillones.

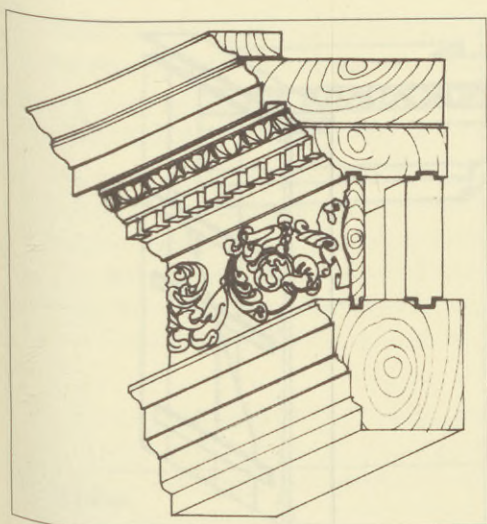
Las **columnas** (fig. 8) están formadas por tres piezas: basa y plinto; cimacio; y fuste y capitel, tallados en un solo bloque vaciado por el reverso mediante azuela para evitar tensiones que afecten a la estabilidad del material. En la parte superior presentan una espiga cilíndrica que encaja en el ábaco y en una caja practicada en el arquitrabe. En la inferior, otra espiga se empotra en la basa y basamentos de los diferentes pisos.

En algunos fustes se aprecia la inclusión de injertos en zonas donde se eliminaron los nudos que podían provocar movimientos indeseados. Así mismo se han incrustado dobles colas de milano para reforzar la estabilidad de algunas grietas. Posiblemente la elección de la madera no fue la más adecuada (uno de los fustes sufre un importante alabeamiento). Ciertos capiteles muestran piezas añadidas, encoladas y reforzadas con clavos de forja. Las medidas de las columnas oscilan entre los 227 cms del primer piso y 182 cms del tercero. Las circunferencias de las mismas son menores en la parte superior del fuste, salvo en las salomónicas del remate.

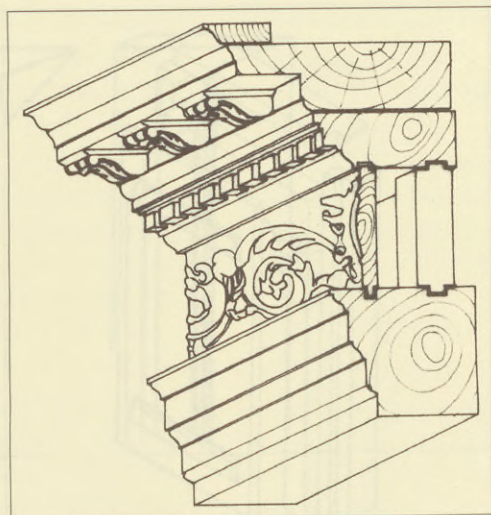
Los **traspilares** constan de un frente de una única pieza donde se insertan elementos decorativos geométricos similares a los de las cajas (encadenados manieristas). En el primer piso presentan una moldura de ovas aplicada a caja, mientras que en el segundo y tercero un filete sencillo ajustado a la altura que correspondería a la separación entre fuste y capitel. Los frentes se ensamblan a los laterales a arista viva, reforzándose su unión con espigas.

Las **pilastras** están compuestas por un frente tallado de una sola pieza. Las ubicadas tras los jarrones están constituídas en planta por tres tablas unidas a bisel sobre

8. No olvidemos que ciertos retablos están encajonados en nichos practicados en el muro, por lo que el acceso al reverso es limitado o imposible.



9. Entablamendua.
Entablamento.



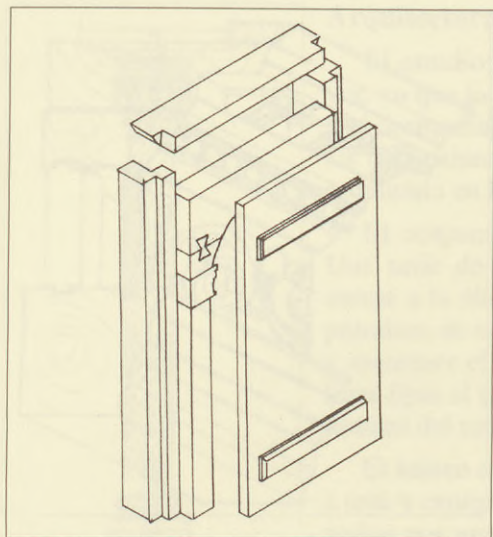
10. Entablamendua.
Entablamento.

Pilastrek pieza bakarreko aurreko alde landua dute. Jarroien atzean jarriak blantzera elkartutako bi tauletan osatua dago. Blantzerraren gainean aingeru-buruak dituen mentsulez egindako apainketa dago. Mentsula horiek pilastrara iltze bidez egokitzen diren piezekin eginak daude.

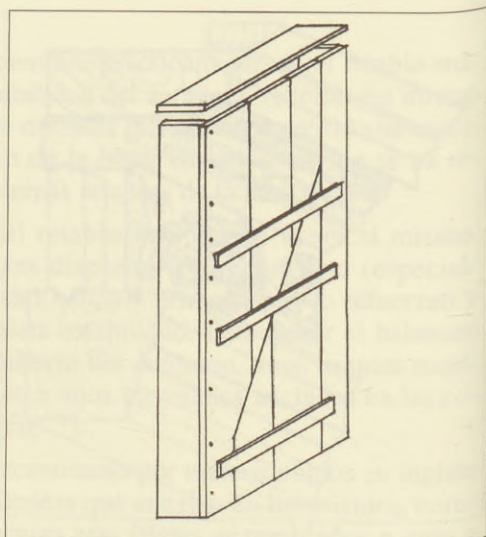
Entablamenduak arkitrabez, frisoz eta erlaitzez osatzen dira. **Arkitrabea** piezaka eгина dago luzeetara eta bertikalean pieza bakarrarekin. Arkitrabea moldura desberdinak daude. **Frisoan** arteketan sartutako tableroak daude, arkitrabea eta erlaitzen helburu horrekin eginak. Ezkutu txikiez eta roleoz egindako apainketak ditu. Goiko partean, artisauek **erlaitzari** altxagarria jartzeko indargarriak jarri dizkiote. Erlaitza, era berean, bertikalki, hiru piezaz osatzen da: lehenengoan moldura eta dadoak daude. Bigarrenoan, lirdingak eta bozelak daude eta hondo garrantzitsua du. Kasu batzuetan, ertz biziak elkartutako bi piezaz ere osa daiteke eta miru-kola doblearekin indartua. Azkenik, beheragunetan enkajaturako burdinazko iltzeen bidez egokitutako teilatu-hegala dago (9. ir.).

Bigarren pisuan entablamenduaren egitura antzekoa da. Modiloiak gehitzen zaizkio (apaingarriak baino egiturazkoak dira) eta erlaitzaren goiko aldeari eusten diote, erretaulako bertikalaren hegalkinekin (10. ir.).

Horma-hobiak, era berean, hainbat modulutan banatzen dira. **Janbak** pieza bakarrekoak dira San Pedroren eta San Pablaren hutsuneetan eta bi piezakoak San Joanen (11. ir.), San Estebanen, Santiagoren, San Ignazioren eta Santo Domingorenaren kasuan. Azken bi kasuetan, janbako piezetako bat traspilarea da, aldi berean. **Plafoia**, puntu Erdiko arkuarekin, hiru panelez osatzen da, miruzko kolaren kapa bikoitzarekin indartua. **Hondoa** 3 pieza eta 4 arteko tablero harremetuek elkartzen dira eta euren arteko elkarketa langetaren bidez egiten da. Kasu batzuetan, osotasuna osatzeko zatia oso aprobetxatuak daudela ikusten da, Jasokunderen horma-hobian (12. ir.) gerta-



11. San Joaen horma-hobia.
Hornacina de San Juan.



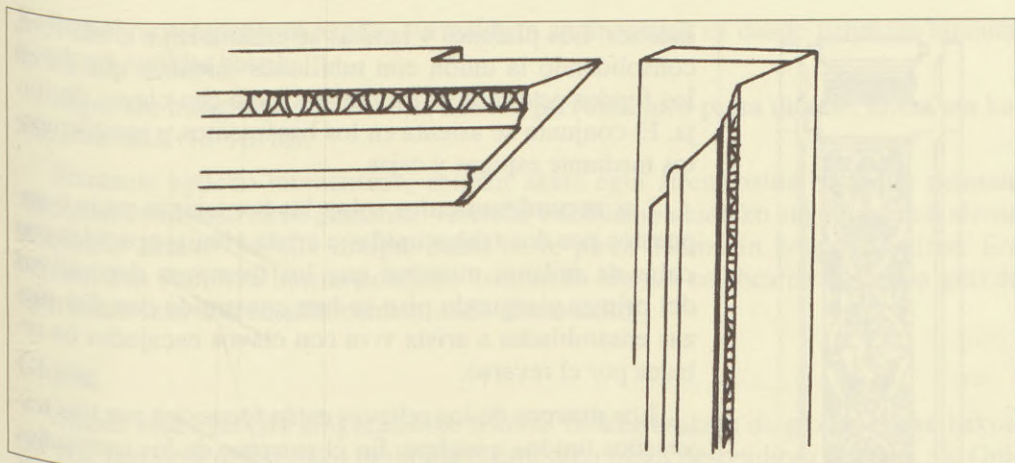
12. Jasokundearen horma-hobia.
Hornacina de la Asunción.

las que apoya una decoración de ménsulas con cabezas de ángel. Dichas ménsulas están formadas por diversas piezas que se acoplan a la pilastra por medio de clavos.

Los **entablamentos** están formados por arquitrabe, friso y cornisa. El **arquitrabe** está construido mediante varias piezas en sentido longitudinal, y una en sentido vertical. En él están talladas distintas molduras. El **friso** consta de tableros insertados en acanaladuras excavadas a este efecto en el arquitrabe y cornisa. En ellos se despliegan decoraciones de roleos y pequeños escudos. En la parte posterior los artesanos han ajustado refuerzos para calzar la **cornisa**. Ésta, a su vez, se compone de tres piezas dispuestas en sentido vertical: la primera incluye una moldura y dados; la segunda alberga ovas y boceles y presenta un fondo importante, en algunos casos formado por dos piezas unidas a arista viva y reforzado con dobles colas de milano; y en último lugar se integra un alero acoplado mediante clavos de forja encajados en rebajes (fig. 9).

En el segundo piso la estructura del entablamento es similar, añadiéndose modillones (más decorativos que estructurales) que sostienen la parte superior de la cornisa en voladizo notable sobre la vertical del retablo (fig. 10).

Las **hornacinas** constan igualmente de varios módulos. Las **jambas** son de una pieza en los huecos correspondientes a San Pedro y San Pablo y de dos en los de San Juan (fig. 11), San Esteban, Santiago, San Ignacio y Santo Domingo; en estos dos últimos, una de las piezas que conforma la jamba es a su vez el traspilar. Los **plafones**, en forma de arco de medio punto, están formados por tres paneles, reforzados con dobles colas de milano. Los **fondos** reúnen varios tableros machiembrados de 3 a 4 piezas, cuya unión se refuerza gracias a travesaños. En algunos casos, se observa un gran aprovechamiento de fragmentos para completar el conjunto, como sucede en la hornacina de la Asunción (fig. 12). En otros, las jambas se mantienen a escuadra mediante



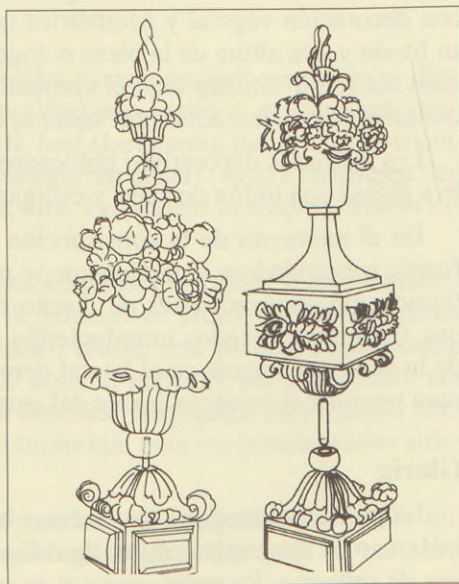
13. Markoa.
Marco.

tzen den bezala. Beste batzuetan janbak eskuadrant mantentzen dira listoen bidez. Plafloiak eta janbak ertz bizira mihizatzen dira, tubiloien bidez elkartuz. Hondoetan burdingintzako iltzeekin egiten da indartzea. Osotasuna basamentuetan eta entablamentuetan egiten da zirien eta kaxen bidez.

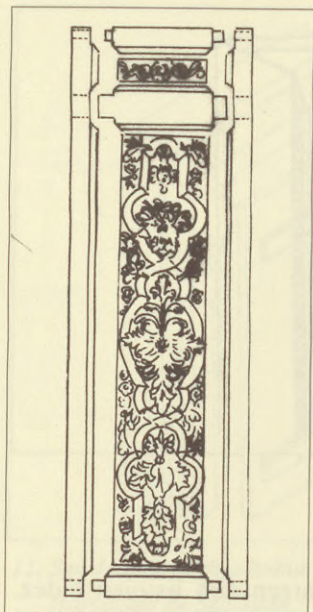
Horma-hobien gaineko **laukidurak** bi taulaz osatzen dira, ertz biziak elkartuak daude eta miruzko kolaz indartuak. Lehenengo eta bigarrenengo frontoiak ertz bizian mihizatutako bi piezekin eraiki dira, atzeko aldeko beheagunean iltzeak ditu.

Erliebeetako **markoak** ingletez elkartutako hiru langetekin osatzen dira. Alboetako langeten muturrean ziri bat lantzen da eta markoaren gainlehoan egindako kaxan sartzen da (13. ir.). Hirugarren pisuan, markoaren goiko moldurek miru-kolazko bi kapaz indartutako ukondoak dituzte. Hirugarren pisuko basamentuko erliebeak ingletara elkartutako hiru pieza ditu eta alboetan bi mentsula daude, eszenak eta eskulturak eusteko tapari eusteko.

Apaindutako **aurreko aldeak**, alboko kaletako horma-hobietan jarriak, barneko moldura duen eta oktagonala den pieza batez indartutako lau piezako egiturak osatzen du (14. ir.). Landarezko apaingarriak eta apaingarri geometrikoak dituen tablero landuekin osatzen da eta kaxaren bidez mihizatzen dira egiturara. Parean eta pieza oktagonalararen aldueran, kaxan jarritako moldura daramate.



15-16. Jarroiak.
Jarrones.



14. Aurrealdea.
Frente.

listones. Los plafones y jambas se ensamblan a arista viva, consolidando la unión con tubillones mientras que en en los fondos este refuerzo se lleva a cabo con clavos de forja. El conjunto se asienta en los basamentos y entablamentos mediante espigas y cajas.

Los **recuadramientos** sobre las hornacinas están compuestos por dos tablas unidas a arista viva aseguradas con colas de milano, mientras que los frontones decorativos del primer y segundo piso se han construido con dos piezas ensambladas a arista viva con clavos encajados en rebajes por el reverso.

Los **marcos** de los relieves están formados por tres travesaños unidos a inglete. En el extremo de los travesaños laterales está tallada una espiga que se introduce en la caja practicada en el montante de dicho marco (fig. 13). En el tercer piso, la moldura superior del marco contiene unos codillos con refuerzo de doble cola de milano. Los marcos de los relieves del basamento del tercer piso constan de tres piezas unidas a inglete con dos ménsulas en los laterales que sostienen la tapa sobre la que apoyan escenas y esculturas.

Los **frentes** decorados situados a ambos lados de las hornacinas de las calles laterales, están constituidos por un bastidor de cuatro piezas reforzado por otra octogonal, con una moldura interior (fig. 14). El conjunto se completa con tableros tallados con decoración vegetal y geométrica que se ensamblan al bastidor mediante caja. En su frente y a la altura de la pieza octogonal, llevan una moldura colocada a caja. En el caso del frente situado bajo el conjunto del Calvario, las decoraciones no están talladas en el panel sino adheridas sobre el fondo.

Los **jarrones** decorativos colocados en el segundo, tercer piso, y ático, constan de tres piezas con unión de cajas y espigas (fig. 15-16).

En el momento de la construcción del retablo, se cometieron ciertos errores que fueron subsanándose a medida que se procedía al montaje del mismo. Así, nos encontramos con incorrecciones de diseño en el encaje de ángulos de los entablamentos, que fueron rectificadas introduciendo otras piezas. De la misma manera, el cimacio de la columna situada en el lateral derecho de la hornacina de San Pablo fue rebajado para permitir el correcto encaje del entablamento.

Gloria

La gloria se compone de diversos bloques anclados al techo por medio de clavos, cada uno de los cuales consta de diferentes piezas unidas a arista viva y con tubillones de refuerzo. La parte superior se sujeta a la bóveda mediante grandes tirantes de hierro que atraviesan el soporte, inmovilizados en el reverso de la misma mediante pasadores.

Kalbarioko osotasunaren azpiko aurrealdean apaingarriak ez daude panelean landuta, hondoari atxikita baizik.

Bigarren, hirugarren eta atikoan dauden **jarroiek** hiru pieza dituzte, ziri-az eta kaxaz elkartuak (15-16. ir.).

Erretaula egiteko momentuan, zenbait akats egin ziren, baina erretaula montatu zutenean konpondu ziren gehienak. Horrela, entablamentuetako angeluen ahokatzean diseinuko akatsak aurkitu ditugu, baina beste pieza batzuekin konpondu ziren. Era berean, San Pabloren horma-hobiaren eskuineko alboko zutabearen zimazioa gutxitu egin behar izan zen entablamendua ondo ahokatzeko.

Gloria

Itzeen bidez sabaira ainguratutako hainbat blokez osatzen da gloria. Bloke bakoitza ziri biziz eta indartutako tubiloiez elkartutako pieza desberdinez osatzen da. Goi-ko parte burdinazko tiranteen bidez lotzen zaio bobedari. Tirante horiek oinarria gutzatzten dute eta zirien bidez mugitu gabe gelditzen dira atzeko aldean.

Tenplete-sagrarioa

Basamentuek kaxara mihizatutako aurreko aldeak eta dadoak dituzte eta beraietara ziri bidez lotzen diren tapak. Zutabeak pieza bakarrekoak dira, basamentura eta entablamentura elkartzeko ziriek. Entablamentuko piezak miruzko kolaz indartzen ditu. Eszenak, pieza bakarrekoak, kaxa bidez lotzen dira arkitekturara. Linterna arbotantez osatzen da eta horien bidez arkuak kaxarekin elkartzen dira. Miruzko kolaz elkartutako piezek osatzen dute entablamendua eta entablamentura ziri bidez elkartzen den kupulak.

Eszenak eta erliebeak

Aurretik aipatu den bezala, erretaula guztietako eszena guztiak zurean egin dira. Neurriak ez dira berdinak, lanaren eta lanaren altueraren arabera, desberdinak dira: erretaula nagusia 39 x 19 cmko txikienetakotik hasi (hirugarren pisuko dadoen santuak) eta 184 x 95 cmko neurria dutenak arte (hirugarren pisua). Altura handitzen den neurrian, kaletarteetako eszenak handitu egiten dira. Proporzio handienak dituen erliebea San Nikolasena da, 219 x 115 cmkoa.

Eszenak (38. arg.) animalien kolaz (taulen atzeko aldean itsasgarri honen tantatza-rrak oso nabariak dira) elkartuak daude, kasurik gehienetan. Horma-hobietako panelekin konparatuz gero (harremetuak), erliebeetako taulak ertz bizietara mihizatuta daude eta bi modutara elkartzen dira: miruzko kolaren kapekin, panelak ahalik eta lauenak eta desnibelik gabeak izateko funtzioa dutenak, langetekin barrotatuak, beta gurutzatuak, lantzelekin ahokatuak eta ardatz-itxurarekin, bata eta bestea atzeko alde-rik jarriak (17. ir.)⁹.

Trabesen sistemak neurri eta pisu handiko panelak mihizatzea ahalbidetzen du, pieza bakarrekoak balira bezala. Trabesak mugitu egiten dira, tentsiorik ez sortzeko

9. XVI. mendetik aurrera penintsuan ohikoa den sistema. Prieto, M.: op. cit., Madril, 1988, 221. or.

Templete-sagrario

Los basamentos integran netos y frentes ensamblados a caja y tapas acopladas a ellos mediante espigas. Las columnas son de una pieza con espigas para unirse al basamento y entablamento. Este último une sus piezas con refuerzos de colas de milano. Las escenas, de una única pieza, se articulan mediante caja con la arquitectura. La linterna está conformada por arbotantes en los que se insertan a caja los arcos, un entablamento de varias piezas unidas con colas de milano y una cúpula que se sujeta al anterior mediante espigas.

Escenas y relieves

Tal y como se ha señalado anteriormente, la totalidad de las escenas de todos los retablos han sido talladas en madera. Las dimensiones de las mismas varían en función de la obra y de la altura, oscilando por ejemplo en el retablo mayor entre los 39 x 19 cms. de las más pequeñas (santos de los netos del tercer piso) a los 184 x 95 cms. de las escenas del tercer piso. Las escenas que presiden las entrecalles van aumentando de tamaño conforme ascendemos en altura. El relieve de mayores proporciones corresponde al retablo de San Nicolás, de 219 x 115 cms.

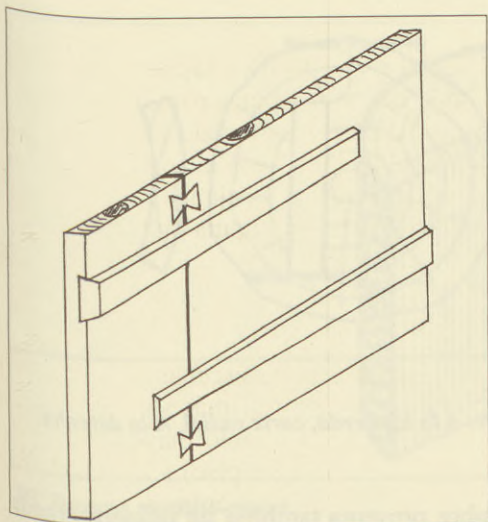
Las escenas (fot. 38) están formadas, en la mayoría de los casos, por varios paneles encolados con cola animal (en el reverso de las tablas son fácilmente apreciables goterones de este adhesivo). A diferencia de los paneles de las hornacinas (machiembrados), las diferentes tablas que constituyen los relieves están ensambladas a arista viva, reforzándose en ocasiones su unión de dos formas: bien mediante dobles colas de milano, que cumplen además la función de mantener los paneles lo más planos posibles y sin desniveles, bien embarrotados con travesaños, a veta cruzada, encastrados a bisel y con forma de huso, colocados en sentido inverso el uno del otro (fig. 17)⁹.

La utilización de estos sistemas de traviesas permite mantener ensamblados varios paneles de grandes dimensiones y peso como si de una pieza única se tratara. Los travesaños son móviles, de manera que no creen tensiones y permitan de forma coordinada el natural movimiento de la madera, de cuya importancia en la conservación de las piezas eran muy conscientes los artesanos.

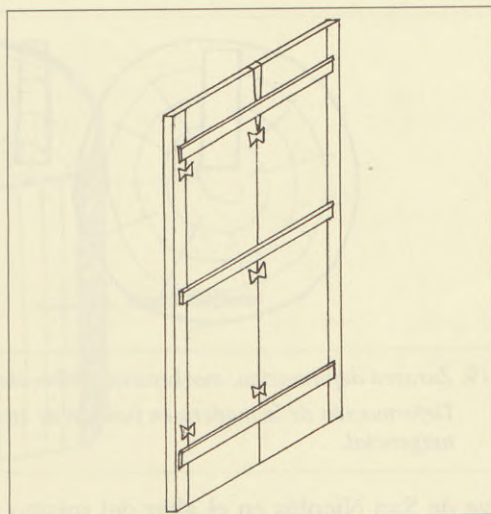
Los paneles están colocados principalmente con la fibra en sentido vertical, salvo en las escenas de dimensiones más reducidas que están en sentido horizontal (ej: Oración en el Huerto). Algunos relieves, además de los paneles mencionados, cuentan con listones añadidos, a veces de roble, para completar su superficie, como en Cristo ante Pilatos (un listón en su parte inferior y otro en su lateral), Coronación de espinas, Santa Apolonia y Santa Agueda, etc. (fig. 18).

La Coronación de Espinas y la Visitación presentan igualmente cuñas injertadas en zonas en que la madera ha sido resanada. El relieve la Adoración de los Pastores destaca por la amplia utilización de listones y pequeños petachos para completar la superficie; del mismo modo, un injerto ocupa el espacio de un antiguo nudo. El relie-

9. Sistema habitual en la península desde el XVI. Prieto, M.: op. cit., Madrid, 1988, p. 221.



17. Eszenaren atzealdea.
Reverso de escena.



18. Eszenaren atzealdea.
Reverso de escena.

eta zuraren mugimendu naturala modu koordinatuan ahalbidetzeko. Alderdi horiek piezen kontserbazioan duten garrantziaz ederki jabetzen ziren artisauak.

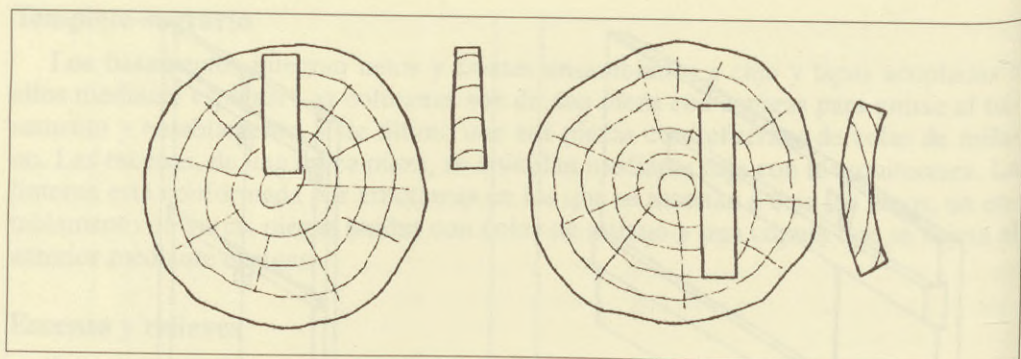
Panelak bertikalki jarrita daude zuntzekin, horizontalean dauden neurri txikiagoko eszenak salbuespen izanik (adibidea: Baratzean Otoitzean). Erliebe batzuek, aipatutako panelez gain, erantsitako listoiak dituzte eta batzuk haritzeg eginak dira: Pilato aurrean Kristo (azpiko aldean listoia eta alboan bestea), Arantzaz Koroatua, Santa Apollonia eta Santa Ageda (18. ir.).

Arantzaz Koroatzeak eta Bisitazioak ere, era berean, zura konpondu egin den lekuetan ziri mentatuaren arrastoak dituzte. Artzainen Gurtzea erliebea azalera osatzeko listoi eta adabaki asko erabili izanagatik nabarmentzen da. Era berean, mendu batak lehengo korapilo baten lekua betetzen du. San Nikolaseko erliebeak, izen bereko aldarean, ere pieza asko ditu bai horizontalean eta bai bertikalean.

Neurri handiagoko paneletan erabilitako mozketa-mota erradiala da, zuntz bertikalean. Mozketa hori da gehien erabiltzen dena panelak eraikitzean, garestiagoa den arren. Halere, bihurtze fenomenoaren aurrean eta hezetasunak sortutako neurrien aldaketetan estabilitate handiagoa du (egoera normalean ia ez dago) (19-20. ir.)¹⁰.

Erliebeetako panelak nola jarri diren ere oso garrantzitsua izan da zuraren mugimenduen eta atzerapenen zentzua zehazteko, guztiek norabide bera izan dezaten eta ez kontrajarriak, pitzadurak sortuko bailirateke. Era berean, goiko parteak simetrikoki jarri dira, aldaketak eta mugimenduak zuhaitzaren hazkunde berrienarekin bat datozen lekuetan garrantzitsuagoak baitira (kukula).

10. Danti, C.: Restauro del supporto di dipinti su legno. Metodología di condizionamento mediante traverse scorrevoli. En *Legno nel restauro e restauro del legno*. Florentzia, 1982, 187. or.



19. Zuraren deformazioa, mozketaren araberakoa.

Deformación de la madera en función de su corte. A la izquierda, corte radial. A la derecha tangencial.

ve de San Nicolás en el altar del mismo nombre presenta también un número considerable de piezas, habiendo sido dispuestas tanto vertical como horizontalmente.

El tipo de corte preferentemente utilizado para los paneles de mayores dimensiones es el radial, en el sentido de la fibra vertical. Este corte es el más empleado en la construcción de paneles, a pesar de su costo más elevado, ya que presenta una mayor estabilidad frente a fenómenos de alabeamiento (prácticamente inexistentes en condiciones normales)¹⁰ y a variaciones de dimensión provocadas por la humedad (fig. 19-20).

La disposición de los paneles en los relieves ha tenido en cuenta también el sentido de los movimientos y la contracción de la madera, para que éstos vayan en la misma dirección y no contrapuestos, lo que provocaría fisuras. De la misma manera, las partes superiores se han ubicado simétricamente, dado que las variaciones y movimientos son más importantes en las zonas que se corresponden con el crecimiento más reciente del árbol (copa).

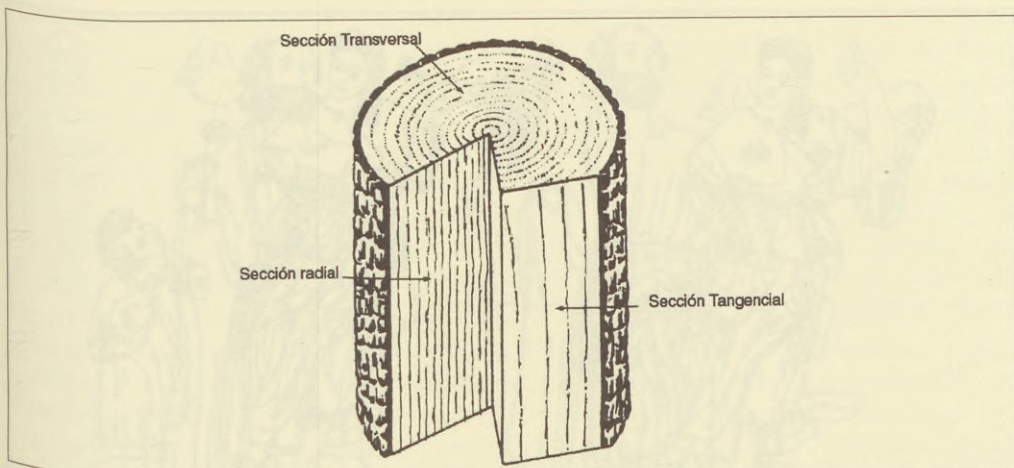
En ciertas escenas se ha aprovechado la albura de la madera, lo que ha motivado un mayor ataque de insectos xilófagos. En el reverso de ciertos paneles es apreciable la huella de la sierra utilizada durante su fabricación (fot. 42-43).

La selección de la madera de los paneles ha sido, por lo general, cuidadosa y no se observan defectos reseñables (salvo en la escena correspondiente a la Adoración de los Pastores comentada precedentemente). En algunos casos se ha podido detectar la utilización de tablas provenientes del mismo árbol para la construcción de diversas escenas, por ejemplo en Cristo ante Pilatos, Cristo despojado de sus vestiduras y Oración en el huerto.

Se ha encontrado tela amortiguadora en la unión de paneles en el relieve La Coronación de espinas, método tradicional muy utilizado y recomendado por los tratadistas¹¹ del que hablaremos más adelante en relación con la policromía y la preparación (fot. 39).

10. Danti, C.: Restauro del supporto di dipinti su legno. Metodología di condizionamento mediante traverse scorrevoli. En *Legno nel restauro e restauro del legno*. Florencia, 1982, p. 187.

11. Pacheco, F.: *El arte de la Pintura*. Tomo II. Madrid, 1956, p. 117.



20. Zuraren mozketak.

Tipos de corte de la madera.

Zenbait eszenatan zuraren zuritasuna aprobetxatu da eta horrek intsektu xilofagoen eraso indartu du. Zenbait panelen atzeko aldean eszena egiteko erabilitako zurraren arrastoak nabari dira (42-43. arg.).

Paneletarako aukeratu den zura, oro har, kontu handiarekin aukeratu da eta ez da akats aipagarriarik ikusten (aurretik aipatutako Artzainen Gurtzea eszena salbuespen izanik). Kasu batzuetan, konturatu gara, eszena batzuk egiteko zuhaitz bereko taulak erabili direla: Kristo Pilatoren aurrean, Kristo jantziez gabetua eta Baratzean otoitzean.

Erliebean panelak elkartzean oihal indargetzailearekin egin dugu topo. Arantzaz Koroatzea, tratatu-idazleek aholkatutako eta gomendatutako metodo tradizionala¹¹. Aurrerago hitz egingo dugu horretaz, polikromiarekin eta prestaketarekin erlazionatua (39. arg.).

Neurri handieneko eszenetan asko nabarmentzen diren zenbait elementu: eskuak, buruak, harriak... modu independentean landu dira eta, ondoren, oinarri orokorrari mihiztatu zaio.

Lau ebanjelistak irudikatzen dituen bankuko erliebeak atzeko aldean inskripzioak ditu eta izena eta lekua agertzen dira (40. arg.).

Baratzean Otoitzean eszenak bisagrazko eta itxierazko sistema berezia du, erakusleihorako ate moduan erabiltzen baita. Oro har, erliebeak burdinazko iltzeekin elkartzen dira egiturara.

Eskulturak

Tailu gehienak intxaurrendoko enbor lodiaz egin dira. Halere, pinuz egindako figurak ere baditugu (San Nikolaseko erretaularen bertuteak edo San Joseko erretaula-

11. Pacheco, F.: El arte de la Pintura. II tomoa. Madril, 1956, 117. or.



21. *Eskultura zatitzea. San Rafael arkanjelua.*
Despiece de escultura. Arcángel San Rafael.

En las escenas de mayores dimensiones, ciertos elementos a menudo sobresalientes, como manos, cabezas, piedras, etc. han sido tallados independientemente y ensamblados posteriormente al soporte general.

Los relieves del banco que representan a los cuatro evangelistas, presentan inscripciones en el reverso indicando su nombre y su lugar de ubicación (fot. 40).

La escena de la Oración en el huerto posee un sistema especial de refuerzo metálico con bisagras y cierre, ya que es utilizada como puerta de acceso al expositor. Por lo general, los relieves se fijan a la estructura por medio de clavos de forja.

Esculturas

Las tallas están realizadas, en su mayoría, a partir de gruesos troncos de nogal, si bien encontramos también figuras elaboradas en pino (Virtudes del retablo de San Nicolás o San Joaquín y Santa Ana del retablo de San José por ejemplo), mixtas de nogal y pino (Virgen del Rosario del altar del mismo nombre), castaño (Ángel de la Guarda del retablo de la Virgen del Rosario) o incluso frutal (Arcángel San Rafael del retablo de la Virgen del Rosario).

Al igual que en los relieves, sus dimensiones varían en función de la obra y de la altura en la que se ubiquen, oscilando en el altar mayor de 135 x 65 x 42 cms. (San Pedro) a 204 x 79 x 64 cms. (Inmaculada). Las de menores dimensiones corresponden sin duda a Santa Bárbara y San Luis (retablo de San Luis Gonzaga) y Santa Ana y San Joaquín (retablo de la Virgen del Rosario).

Las esculturas constan de un número variable de piezas, dependiendo de sus dimensiones, complejidad de volúmenes e incluso tipo de madera utilizada, oscilando



22. Eskultura zatitzea. San Pedro.

Despiece de escultura. San Pedro.

ko Santa Ana eta San Joakin), intxaurrondoz eta pinuz eginak (izen berezko Arrosarioko Ama Birjinaren aldarean), intxaurrondoz (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaularen Aingeru Zaindarian) edo baita fruitarbolez egindakoak ere (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulako San Rafael arkanjelua).

Erliebeen kasuan esan dugun bezala, neurriak aldatu egiten dira lanaren eta kokapeneko altueraren arabera. Aldare nagusiak gutxi gorabehera honako neurriak ditu: 135 x 65 x 42 cm (San Pedro) eta 204 x 79 x 64 cm artean (Sortzez Garbia). Txikiak, dudarik gabe, Santa Barbararena eta San Luisena (San Luis Gonzagaren erretaula) eta Santa Anarena eta San Joakinena dira (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula).

Eskulturen pieza-kopurua ez da beti bera, neurriaren, bolumenen zailtasunaren eta erabilitako zuraren arabera erretaula nagusiak hiru eta zazpi artean izaten ditu: San Pablorenak (hiru) eta zazpi (San Ignazioarenak). San Rafael Arkanjelua ere nabarmendu daiteke (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula), gutxienez hamahiru piezarenkin. Beraz, orokorrean, soina, burua eta besoak, hau da bolumenik handienak, pieza bakarrean eginak dira eta horien gainean txikiagoak diren beste zati batzuk mihiztatu dira (eskuak, atributuak, izurrak...) (21-22. ir.). Santuen laguntzaile eta bereizgarri diren atributuak ere zurean landuak daude eta normalean, mihiztadura kaxazkoa eta zirizkoa da. Kristalezko begiak dituzten figurak maskara edo pieza independente bat dute aurpegirako, baina polikromiaren ondoren, buruko bi zatien arteko banaketa ia ez da nabaritu ere egiten¹².

12. Beirazko begien teknikari dagokionez, kapitulu honetako polikromiaren atala ikusi. Ordezkoak.

en el retablo mayor de tres (San Pablo) a siete (San Ignacio). A este efecto destaca el Arcángel San Rafael (retablo de la Virgen del Rosario) constituido por al menos trece piezas. No obstante, de manera general, se podría establecer que el tronco, cabeza y brazos, es decir, la gran mayoría del volumen, está realizado en una sola pieza, sobre la que se ensamblan otros fragmentos de menores dimensiones (manos, atributos, algunos pliegues, etc.) (fig. 21-22). Los diversos atributos que acompañan e identifican a los santos están también tallados en madera, siendo sus ensambles normalmente a caja y espiga. Las figuras que presentan ojos de cristal contarían además con una máscara o pieza independiente para el rostro, pero tras la aplicación de policromía, la grieta de separación entre los dos fragmentos de la cabeza resulta inapreciable¹².

Las tallas pueden ser de bulto redondo, es decir, talladas y policromadas en toda su circunferencia, incluido el reverso, como San José, San Joaquín y Santa Ana (retablo de San José), San Miguel (Retablo de San Luis Gonzaga), San Luis Rey de Francia y San Ramón Nonato (retablo de San Nicolás) o San Isidro y Virgen del Rosario (retablo de la Virgen del Rosario) entre otras. O presentar el reverso vaciado (medida de conservación preventiva utilizada por los artistas para evitar tensiones provocadas por los cambios de humedad y fisuras de desecamiento que suelen abrirse en forma de “v” del centro hacia afuera), lo que nos permite diferenciar los útiles empleados en el desbastado de la madera, que principalmente es la gubia, aunque encontramos también huellas de azuela. Es el caso de las esculturas del retablo mayor o de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua (retablo de San Nicolás), Ángel de la Guarda (retablo de la Virgen del Rosario), Virgen con Niño (retablo de San José), o Santa Rosa y Santa Teresa (retablo de la Soledad) (fot. 41).

La imagen de la Virgen Dolorosa o de la Soledad es un caso particular dentro de las tallas de los retablos de la parroquia, ya que es la única imagen vestidera. La figura consta de cabeza y tronco enterizos y se asienta sobre bastidor de cuatro pabellones en cruz que descienden de forma apiramidada hasta la base, que es una pieza maciza cuadrangular. Posee ojos de cristal, carnación semipulida y pelo silueteado. Los brazos son de un tramo y presentan una articulación por rodeznos a la altura del hombro. Las manos cruzadas en actitud de oración son de una pieza y están machihembradas a los brazos, siendo desmontables para facilitar la colocación de los vestidos. Viste sayo y cuerpo negro con puños y verdugo blancos, cubriéndose con manto liso negro de terciopelo.

Los sistemas de sujeción de estas esculturas al retablo son variados, como tirantes de hierro o clavos hundidos desde el reverso de la arquitectura, así como otros sistemas de enganche. Algunas figuras se asientan en su peana por su propio peso y forma, sin necesidad de un procedimiento específico de anclaje.

Pinturas

Las pinturas sobre tabla en los retablos de la parroquia de Oiartzun son muy escasas: la Ascensión de la Virgen y la Incredulidad de Santo Tomás (retablo de la Sole-

12. Sobre la técnica de los ojos de cristal, ver en este mismo capítulo en el apartado de Policromía. Postizos.

Tailuak mukulu biribilaz eginak izan daitezke eta zirkunferentzia osoan polikromatuak eta landuak, baita atzeko aldean ere: San Jose, San Joakin eta Santa Ana (San Joserren erretaula), San Migel (San Luis Gonzagaren erretaula), San Luis Frantziako erregea eta San Ramon Nonato (San Nikolasen erretaula) edo San Isidro eta Arrosarioko Ama Birjina (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula), besteak beste. Edo atzeko alde hustua izan dezakete, hezetasunak eta kanpotik barrura "v" forman irekitzen diren lehortze-pitzadurek sortutako tentsioak saihesteko erabiltzen den kontserbaziorako neurria. Horrela, zura arbastatzeko erabilitako tresnak bereziki ditzakegu: ohikoena gubia da, baina zeioaren arrastoak ere badaude. Erretaula nagusiko eskulturen kasuan edo Asisko San Frantziskorenean eta Paduako San Antoniorenean (San Nikolasen erretaula), Aingeru Zaindariarenean (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula), Ama Birjina Haurrarekin (San Joserren erretaula) edo Santa Rosaren eta Santa Teresarenean (Bakarneren erretaula) (41. arg.).

Doloreetako Ama Birjinaren irudia edo Bakarnerenaren kasuak bereziak dira parrokiako erretaulen tailuei dagokienez, irudi janzkizun bakarra baita. Figura honela osatua dago: burua, enbor osokoa, eta piramide itxuran oinarriraino doazen gurutze formako lau pabilioiren gainean dago. Oinarria pieza mazizo lauangeluarra da. Kristalezko begiak ditu, haragiztatzea erdilandua eta ilea silueteatua. Besoak zati bakarrekoak dira eta sorbaldaren parean errodezo bidezko artikulazioa nabari zaio. Otoitzen dauden esku gurutzatuak pieza bakarrekoak dira eta besoetara elkartuak daude, baina desmontatu egin daitezke arropak jartzeko. Zaiara darama soinean eta eskumuturreko eta buru-beroki zuriak dituen gorputz beltza. Tertziopelezko mantu beltz leun batekin estaltzen da.

Eskultura horiek erretaulara eransteko sistema asko daude: burdinazko tiranteak, arkitekturaren atzetik hondoratutako iltzeak eta eusteko bestelako sistemak. Figura batzuk beren pisuagatik eta formagatik oinarrian itsatsita gelditzen dira, lotzeko sistema berezien beharrik gabe.

Pinturak

Oiartzungo parrokiako erretaulako taularen gaineko pinturak oso gutxi dira: Ama Birjinaren Igokundea eta Santo Tomasen Sinesgogortasuna (Bakarneren erretaula) eta Paduako San Antonio eta Xabierko San Frantzisko (San Luis Gonzagaren erretaula). Bankuan daude, eta neurri txikiko pinturak dira (zabaleran eta altueran 30 cm. inguru); lehenengo biak taula bakar batekin osatzen dira eta azken biak enkolatu gabe ertz biziari bertikalki jarritako bi panel dira. Ondorioz, denbora pasa ahala, bien arteko banaketa gero eta handiagoa izan da.

Guadalupeko Ama Birjinaren pintura oso berezia da (San Nikolasen erretaula), parrokiako erretaulaetako mihise gaineko irudikapen bakarra baita. Lodiera ertaina duen oihala da, seguru asko landarez egina, 1 x 1 haridun¹³ tafetan egina. Mihisea zuruzko egitura baten gainean teinkatu da eta montatu aurretik erretaulan sartu da.

13. Ez dugu horri buruzko ikerketa zientifikorik, beraz ez dugu beste daturik.

dad) y San Antonio de Padua y San Francisco Javier (retablo de San Luis Gonzaga). Ubicadas en el banco, se trata de pinturas de pequeñas dimensiones (alrededor de 30 cm. de altura y anchura); las dos primeras están compuestas de una sola tabla, mientras que las dos últimas constan de dos paneles verticales colocados a arista viva sin encolar, lo que ha provocado una separación importante con el paso del tiempo.

Destaca por su singularidad la pintura de la Virgen de Guadalupe (retablo de San Nicolás), ya que es la única representación sobre lienzo en los retablos de la parroquia. Se trata de una tela de grosor medio, probablemente de origen vegetal, tejida en tafetán de 1 x 1 hilos¹³. El lienzo ha sido atirantado sobre un bastidor de madera e introducido en el retablo antes del montaje definitivo del mismo.

POLICROMÍA

Introducción¹⁴

Se entiende por policromía la capa o capas de color, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas y motivos decorativos que recubre total o parcialmente relieves, esculturas o ciertos elementos arquitectónicos, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. La policromía es consustancial a los mismos y forma parte indivisible de su concepción e imagen¹⁵. Este revestimiento ha acompañado a una gran parte de las esculturas y edificios artísticos desde la antigüedad, confiriéndoles un valor estético y a menudo simbólico¹⁶.

Tradicionalmente, la historia del arte en sus estudios sobre escultura se ha limitado al análisis de las formas, ignorando por completo la importancia de la policromía¹⁷. La razón de este lamentable olvido, a juicio de M. Serck Dewaide, hay que atribuirlo a la desaparición frecuente del color en los templos clásicos y en las iglesias románicas y góticas¹⁸. Una segunda explicación habría que buscarla en el estado de confusión provocado por los repintes y repolicromías realizados en las obras atendiendo a los gustos de cada época, así como a intervenciones inadecuadas. Echeverría

13. No se han realizado exámenes científicos específicos sobre la misma, por lo que no contamos con otros datos.

14. Barrio, M., Berasain, I.: Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaiá (Gipuzkoa) en Revisión del Arte del Renacimiento. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia-San Sebastián, 1998, p. 377-387.

15. Definición aceptada por el Grupo Latino de trabajo sobre Escultura Policromada en la reunión del 3 de diciembre de 1993 en Lisboa

16. Contamos con numerosas referencias en el arte griego, etrusco, romano, etc...

17. Afortunadamente en el estado español en los últimos años, los estudios en este terreno van aumentando. A los ensayos pioneros de Gómez Moreno, M^a E.: La policromía en la escultura española. Madrid, 1943 y Martín González, J.J.: La policromía en la escultura castellana, AEA, 1953, XXVI, pp. 295-312, es necesario añadir Echeverría Goñi, P.L.: Policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990. Echeverría Goñi, P.L.: Policromía renacentista y barroca, CAE, Madrid, 1992. Vélez Chauri, J.J. y Bartolomé García, F.R.: La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998. Bartolomé García, F. R.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. En Revisión de arte barroco. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia-San Sebastián, 2000. Además de las publicaciones en congresos, coloquios y encuentros que tienen lugar con motivo de restauraciones o simposios de arte en general.

18. AAVV. Dorures, Brocarts et Glacis. SOS. Polychromies. Namour 1995, p. 27.

POLIKROMIA

Sarrera¹⁴

Polikromiaz ulertzen da koloreetako geruza bat edo gehiago, prestakinekikoa edo gabea, hainbat teknika eta motibo apaingarriz egina, erliebeak, eskulturak edo arkiteturako zenbait elementu osorik edo partez estaltzen dituen, gauzaki horiek akabera edo dekorazio bat emateko. Polikromia berezkoa dute, eta haien kontzepzioaren eta irudiaren parte ezin zatituzkoa da¹⁵. Estaldura hori antzinadanik izan dute eskultura eta eraikin artistiko anitzek, eta balio estetiko eta maiz sinbolikoa eman izan die¹⁶.

Tradizioz, artearen historia, eskulturari buruz egin dituen estudioetan, formak analizatzen mugatu izan da, batere kontuan hartu gabe polikromiaren garrantzia¹⁷. Ahazte tamalgarri horren arrazoia, M. Serck Dewaide-ren iritziz, tenplu klasikoetan eta eliza erromaniko eta gotikoetan kolorea sarritan desagertu izanari egotzi behar zaio¹⁸. Bigarren esplikazio bat obretan garaian garaiko gustuen arabera eginiko birpintatze eta koloreberitzeek eragindako nahasmenduan bilatu beharko litzateke, bai eta interbentzio desegokietan ere. Echeverría Goñik, gainera, arteko historialarien prestakuntza espezifikoren ondorioztat jotzen du, sarritan kezka teknikoetatik urrundua egon baita¹⁹.

Horregatik guztiagatik, interesgarria iruditzen zaigu San Estebango parrokiako erretaulen polikromia azpimarratzea, haietan teknika eta motiboen lagin asko aurkitzen baititugu, are mugimendu barrokoaren barruko estiloenak ere.

Gaiari heltzeko, polikromia barrokoari buruzko sarrera labur bat egingo dugu; segidan, hura gauzatzeko teknika eta material espezifikoetara pasatuko gara; eta, azkenik, erretaula bakoitzaren estiloaren analisi axaleko bat egingo dugu.

Euskal Herriko polikromia barrokoa hurbiltzeko saioa

Echeverría Goñi, Vélez Chaurri edo Bartolomé García²⁰ autoreek diotenez, zalan-tzarik gabe baieztatu daiteke polikromia barrokoa Trentoko Kontzilioa egitearekin eta

14. Barrio Olano, M., Berasain Salvarredi, I. Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa) in Revisión del Arte del Renacimiento. Arte plastikoen eta monumentalen Kuadernak. Donostia 1998. 377-387. orr.
15. Eskultura Polikromatuari buruzko Lantalde Latinoak 1993ko abenduaren 3an Lisboan eginiko bilkuran onarturiko definizioa
16. Adibide ugari ditugu grekoen, etruskoen, erromatarren eta abarren artean.
17. Zorionez, Espainiako estatuan, azken urteotan, arlo horretako estudioak gehituz doaz. Saiakera aitzindariari (Gómez Moreno, M^a E. La policromía en la escultura española. Madrid 1943. eta Martín González, J.J. La policromía en la escultura castellana, AEA. 1953, XXVI, 295-312 orr.) erantsi behar zaizkie Echeverría Goñi, P.L. Policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990. Echeverría Goñi, P.L. Policromía renacentista y barroca, Cuadernos de Arte Español de Historia 16, Madrid, 1992. Vélez Chauri, J.J. y Bartolomé García, F.R. La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998. Bartolomé García, F. R.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. En Revisión de arte barroco. Ondare. Arte Plastikoen eta Monumentalen Kuadernak. Donostia. 2000. Horiez gain, edozein eratako artezko errestaurazio edo sinposioen kariaz egiten diren kongresu, kolokio eta elkarraldietan argitaratuak.
18. AAVV. Dures, Brocarts et Glacis. SOS. Polychromies. Namour 1995, 27. or.
19. Echeverría Goñi, P.L.: op. cit, Iruñea, 1990, 18. or.
20. Bartolomé García, F. R.: Op.cit. Donostia. 2000

Goñi lo considera, además, consecuencia de la formación específica del historiador del arte, a menudo alejada de preocupaciones técnicas¹⁹.

Por todo ello nos parece interesante destacar la policromía de los retablos de la parroquia de San Esteban, donde encontramos un amplio muestrario de técnicas, motivos e incluso estilos dentro del movimiento barroco.

Abordaremos el tema con una pequeña introducción sobre la policromía barroca, pasando seguidamente a la técnica de realización con sus materiales específicos, para terminar finalmente con un somero análisis estilístico de los distintos retablos.

Acercamiento a la policromía barroca en el País Vasco

Según Echeverría Goñi, Vélez Chaurri o Bartolomé García²⁰, se puede afirmar sin duda que la policromía barroca comienza con la celebración del Concilio de Trento y las disposiciones difundidas por las Constituciones Sinodales de cada diócesis, a partir de las cuales se pretende romper con el amplio repertorio fantástico representado durante el renacimiento y surge la necesidad de copiar lo más fielmente posible el mundo real en las obras de arte. El fundamento principal de este periodo será el gusto por “el natural”, el representar “cada cosa como es”.

Los autores mencionados distinguen tres fases dentro de la policromía barroca: la pintura del natural (c. 1580-1675), que aspira a la aproximación al mundo de las formas reales y encuentra como elemento articulador el *brutesco* o rameado en el que se insertan niños y pájaros; la policromía de la distensión (c. 1675-1735) donde se busca el contraste entre el dorado bruñido de la arquitectura de los retablos y las sombras de los colores en los elementos decorativos, relieves y esculturas; para terminar con la rococó o chinesca (1735-1775), con motivos ornamentales extraídos de la moda de La Corte, buscando alternancias entre el oro bruñido y el bronceado, con decoraciones cinceladas en la preparación.

La policromía de los retablos de la parroquia de San Esteban: datos históricos

De igual manera que con respecto a la arquitectura y la escultura, la documentación que poseemos sobre los policromadores que intervinieron en la decoración de los retablos es fragmentaria y parcial.

El policromado de los retablos es el complemento ideal gracias al cual las esculturas se aproximan más al natural y facilita la transmisión del mensaje a los fieles. Frecuentemente, los grandes costos originados por la construcción de una obra de esta envergadura impedían contar con los recursos suficientes para acometer inmediatamente el dorado y policromado. Este desajuste de fechas provoca un desfase estilístico entre la arquitectura y escultura por una parte y la policromía por otra. Esta circunstancia resulta particularmente palpable en el caso del retablo mayor, donde

19. Echeverría Goñi, P.L.: op. cit., Pamplona, 1990, p. 18.

20. Bartolomé García, F. R.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 2000.

elizbarruti bakoitzeko Sinodoko Konstituzioek zabalduriko xedapenekin batera hasi zen, haietatik aurrera hautsi egin nahi izan baitzen Errenazimentu osoan irudikatutako fantasiazko erreperitorio zabalarekin, eta arteko obretan mundu erreala ahalik fidelkien kopiatzeko premia piztu baitzen. Garai horretako oinarri nagusia gauza “naturalenganako” gustua izango da, “gauza bakoitza den bezala” irudikatu nahia.

Aipaturiko autoreek hiru fase bereizten dituzte polikromia barrokoaren barruan: gauza naturalen pintura (1580-1675), jomugatzat forma errealen mundura hurbiltzea daukana, eta elementu artikulatzailetzat *groteskoa* edo landare-sorta aurkitu zuten, zeinetan txertatzen baitzituzten haurrak eta txoriak; distentsioaren polikromia (1675-1735), zeinetan kontrastea bilatzen baita erretauletako arkitekturako erreztadura txartatuaren eta elementu dekoragarri, erliebe eta eskultoretako koloreetako itzalen artean; eta, azkenik, rococo edo txineskoa (1735-1775), Gorteko modatik ateratako motibo apaingarriekin alternantziak bilatzen dituen erreztadura txartatuaren eta brontzeztaduraren artean, prestaeran zizelaturiko dekorazioekin.

San Estebango parrokiako erretauletako polikromia: datu historikoak

Arkitekturari eta eskulturari buruz bezala, erretaulak dekoratzen esku hartu zuten polikromatzaileen gainean daukagun dokumentazioa zatikakoa eta partziala da.

Erretauletako polikromatua guztiz osagarri aproposa da eskulturak naturalera gehiago hurbiltzeko eta mezua fededunei helaraztea errazteko. Sarritan, tamaina horretako obra bat eraikitzeak ekarritako kostu handiek eragotzi egiten zuten behar adinako baliakizunak izatea erreztatzeari eta polikromatzeari berehala ekiteko. Daten bat ez etortze horrek estiloen desfase bat gertarazi zuten batetik arkitekturaren eta eskulturaren eta bestetik polikromiaren artean. Zertzelada hori beregainki ageri da nabarmen erretaula nagusiaren kasuan, hartan ia mende bat igaro baitzen aldea bukatu zenetik polikromatu arte. Hala ere, data hori baino lehen, izan ziren saiakera batzuk ildo horretan.

Horrela, 1661ean, Mateo Otxoa Arin erreztatzailea, Erretereriako bizilaguna, sagrarioa eta inguruko arku erreztatzeaz arduratu zen²¹. 1662an, onartzen da erretaularen erreztatzea lehenbailehen ekin beharreko obretariko bat dela²², eta, horregatik, udalak enkante publikora atera zuen obra, baina ez zen egin, maisurik ez baitzen aurkeztu, ezarritako baldintzak zirela kausa. 1669an, artean, Otxoa Arini 2.570 erreale ari zitzaizkion pagatzen erretaulako lanagatik²³, eta, hurrengo urtean, pieza txiki batzuk erreztatzeko eta polikromatzeko ardura ematen diote, hala nola palioa eta gidaria²⁴.

Polikromia partzialak, fondo faltagatik horiekin saiutzen baitziren erretaulen itxura “txukuntzen”, nahiko maiz egiten ziren. Gipuzkoan, urrunago joan gabe, baditugu kasu batzuk: Hernani²⁵, Santa Maria Oxirondokoa Bergaran, Bidaurretako Monaste-

21. Lecuona, M.: op. cit. p. Donostia, 1959, 62. or.

22. Múgica, S.: op. cit. p. Donostia, 1917, 534. or.

23. A.D.SS. Oyarzun, libro de fábrica 45 fol 24

24. Ibidem fol 32

25. Barrio, M., Berasain, I.: La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani. Gipuzkoa. Espagne. Contrat et analyse. ICOM, 12TH Triennial Meeting. Lyon 1999.

prácticamente transcurre un siglo entre la finalización del altar y su policromía. No obstante, anteriormente a esta fecha, ya existieron algunos intentos en este sentido.

Así, en 1661 el dorador Mateo Ochoa de Arín, vecino de Rentería, se encarga de realizar el dorado del sagrario y arco que le circunda²¹. En 1662, se reconoce que el dorado del retablo está entre las obras más urgentes a acometer²² y por ello el ayuntamiento saca a subasta pública la obra, que no se realizará ya que ningún maestro se presentó dadas las condiciones establecidas. En 1669 todavía se le están pagado a Ochoa de Arín 2.570 reales por su trabajo en el retablo²³, y al siguiente año se le encomienda el dorado y policromado de pequeñas piezas como el palio y un guión²⁴.

Las policromías parciales, por falta de fondos, con las que se intenta "adecentar" el aspecto de los retablos, se ejecutaban con cierta frecuencia. En Gipuzkoa, sin ir más lejos, contamos con los casos de Hernani²⁵, Santa María de Oxirondo de Bergara, retablo mayor del Monasterio de Bidaurreta en Oñate (Antonio Jiménez de Vitoria) y retablo mayor de Berastegi. Éste fue policromado en su banco y primer piso por Miguel de Ezcurra, vecino de San Sebastián, al poco de terminarse el retablo y el resto por Antonio de Alquizalete, ya en el siglo XVIII. Así mismo Joseph de Lizarza dora las cajas de los retablos de Zestoa en 1692²⁶, siendo Ruete el que dorará el conjunto el siglo siguiente.

Será necesario esperar al primer cuarto del siglo XVIII para que el **retablo mayor** de Oiartzun pueda policromarse en su totalidad, gracias a la financiación ofrecida por Juan de Rivera, a la sazón alcalde de la villa. El Vicario perpetuo de la Parroquia, Ignacio de Yragorri, enterado del deseo del mandatario, insta al ayuntamiento a la colocación inmediata de la infraestructura necesaria para la ejecución de los trabajos, intentando evitar con ello que una demora en el comienzo pudiera llevar al olvido el generoso mecenazgo.

El ayuntamiento actuará con celeridad y encargará a Ignacio de Lecuona, maestro arquitecto vecino del Valle de Oyarzun, la selección de los maderos para la construcción del andamio y así poder sacar a remate el acarreo de los mismos hasta la parroquia²⁷.

Finalmente, la policromía será encomendada a Manuel de Alquizalete, artífice pintor y dorador natural de San Sebastián, en 1724 y terminada antes de 1730. Alquizalete llevará a cabo el dorado y estofado completo de la obra, cubriendo así lo previamente realizado por Ochoa de Arín. Durante la reciente restauración se ha podido comprobar que, en efecto, existen restos de una policromía anterior.

21. Lecuona, M.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1959, p. 62

22. Múgica, S.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1917, p. 534.

23. A.D.SS. Oyarzun, libro de fábrica 45, fol. 24.

24. Ibidem, fol. 32.

25. Barrio, M., Berasain, I.: La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani. Gipuzkoa. Espagne. Contrat et analyse. ICOM, 12TH Triennial Meeting. Lyon 1999.

26. AD.SS. Zestoa, Libro de fábrica A 2-1 fol. 86.

27. AMO, secc. A, neg. 1, lib. 29, fol. 254-255v.

rioko erretaula nagusia Oñatin (Antonio Jiménez de Vitoria) eta Berastegiko erretaula nagusia. Azken horretan, bankua eta lehen solairua Migel Ezkurra donostiarrak polikromatu zituen erretaula bukatu eta gutxira, eta gainerakoa Antonio Alkizaletek, XVIII. mendean. Era berean, Josef Lizartzak Zestoako kutxak urreztatu zituen 1692an²⁶, eta Ruetek urreztatu zuen hurrengo mendeko multzoa.

XVIII. mendeko lehen laurdenera itxaron beharko da Oiartzungo **erretaula nagusia** osorik polikromatu ahal izateko, Juan de Rivera orduan hiriko alkatea zenak eskaintako finantzazoiari esker. Parrokiako bikario biziartekoak, Ignazio Iragorrik, agintariaren nahiaren berri jakinda, lanak gauzatzeko behar zen azpiegitura berehala ipintzera premiari zuen udala. Horrekin, saihestu egin nahi zuen lanean hasten atzeratzeak mezenasgo eskuzabal hura ahantzaraztea.

Udalak azkar jokatu zuen, eta Ignazio Lekuona maisu arkitekto eta Oiartzungo hareneko bizilagunari eman zion oholak hautatzeko ardura, haiekin aldamia eraikitzeko eta, hartara, errematera atera ahal izateko haiek parrokiaraino garraiatzeko ardura²⁷.

Azkenean, polikromiaren ardura Manuel Alkizalete pinturagile eta urreztatzaile Donostian jaiotari eman zioten, 1724an, eta 1730 baino lehen amaitu zuen. Alkizaletek burutu zuen obraren urreztatze eta estofatze osoa, eta, horrela, estali egin zuen Otxoa Arinek lehenagotik egindakoa. Oraindik orain egindako zaharberritzean egiaztatatu denez, badira, hain zuzen ere, lehenagoko polikromia baten hondarrak.

Erretaularen eranskina egin ondoren, Manuel Alkizalete parrokiara itzuli zen ostera, erantsitakoa polikromatzeko, alboak koroatzen dituzten armariak eta gangako pintura barne, bai eta, halaber, gurutzefika kutxa eta guzti polikromatzeko eta elizako atearen gainean dagoen idulkia jaspeztatzeko. Lan horien guztien ordainetan, 2.950 peso zilar jaso zituen.

Ez dugu estiloen desadostasun bera topatzen San Luis Gonzagaren eta Ama Birjina Doloreetakoaren aldareetan, ezen horiek eskulturako lanak amaitu eta denbora gutxira polikromatu ziren, eta orobat San Martinen eta Santa Katalinaren erretauletan. Operazioak gehiago sakabanatu ziren Kristoren Kaperako erretaulen kasuan eta San Joseren eta Ama Birjina Arrosariokoaren erretaulenean. Lehenek nozituriko goiti-beheitien ondorioz, mantentzeko interbentzio anitz izan baitzituzten, gaur egun ezin dugu ebaluatu zer itxura erreal zuten jatorrian. Bigarrenetan, igarotako denbora laburra izan zen, eta kasik esan dezakegu batera izan zirela, nahiz eta zenbait ñabardurarekin eskulturaren kasuan.

Ama Doloreetakoaren erretaula, Bakardakoa ere deitua, 1695erako polikromatu zuen Jose Lizartzaburuk²⁸, dokumentazioan "Oiartzungo hiriko" bizilaguntzat ematen dena. Joan Arbidek eraturako fundazioaren fondoei esker burutu zen lana. Hari zor zaio, orobat, San Joan Bataiatzailearen Ospitalea sortzea, sakristia eraikitzea, bai eta haraneko herritarren aldeko ongintzako beste obra asko ere²⁹.

26. A.D.SS. Zestoa, Libro de fábrica A 2-1 fol 86

27. AMO. Sek A neg 1 Lib. 29 fol 254-255v.

28. AHPG.SS. 2176, fol 98 a 99v

29. Pescador, J.J.: op. cit. 1995,105 or.

Tras la realización del aditamento del retablo, Manuel de Alquizaleta retornó a la parroquia para policromar el añadido, incluyendo los escudos que coronan los laterales y la pintura de la bóveda, así como el policromado del crucifijo con su caja y el jaspeado del pedestal que está sobre la puerta de la Iglesia. Por el conjunto de estos trabajos recibió la cantidad de 2.950 pesos de plata.

No encontramos el mismo desajuste estilístico en los altares de San Luis Gonzaga y Nuestra Señora de los Dolores, ya que fueron policromados al poco de terminar los trabajos de escultura, al igual que en los retablos de San Martín y Santa Catalina. Las operaciones se espaciaron más en el caso de los retablos de la Capilla del Cristo y los de San José y Virgen del Rosario. Las vicisitudes sufridas por los primeros, con diversas intervenciones de mantenimiento, no permiten actualmente valorar el aspecto real en su origen. En los segundos, el tiempo transcurrido fue escaso, y se puede hablar en la práctica de concordancia, aunque con ciertas matizaciones en el caso de la escultura.

El retablo de La Dolorosa, también llamado de la Soledad, fue policromado para 1695 por José de Lizaraburu²⁸, calificado en la documentación como vecino de la "Villa de Oyarzun". El trabajo se realizará gracias a los fondos de la fundación constituida por Juan de Arbide, al que se debe igualmente la creación del Hospital de San Juan Bautista, la construcción de la sacristía y otras muchas obras benéficas a favor de la población del valle²⁹.

Los tasadores de la obra estipularon el coste de la misma en 9.500 reales de plata, que el mismo artista se encarga de rebajar a 9.000. Así mismo, y debido a la devoción que profesaba a la Virgen del Rosario (titular en aquellos momentos del retablo) realizó a sus expensas un bastidor para el frente de la mesa de altar, que entregará en 1698.

Carecemos de datos sobre el artífice de la policromía del **retablo de San Luis**. Sin embargo, habida cuenta de la semejanza en el tratamiento y estilo con el anterior —en la arquitectura—, se podría suponer que Alquizaleta fue también el autor de la misma.

Desconocemos igualmente la autoría del dorado y pintura de **los retablos de San Martín y Santa Catalina**. La única noticia referida concierne a la fecha de su realización, 1738, es decir, ocho años después de su construcción y de la finalización de la intervención de Alquizaleta en el retablo mayor.

La siguiente noticia corresponde al presupuesto presentado a Luis de Oyarzabal, promotor del retablo de San Nicolás, por el maestro dorador Salgado para la policromía de **los retablos de San José, Virgen del Rosario, San Francisco, San Ignacio, Cristo y Púlpito con su tornavoz**. Sin embargo, y sin que medie ninguna carta o escritura esclarecedora, el 20 de marzo de 1775 el mencionado mecenas contrata a José de Quintana, Tomás Gil y Pedro José de Ruete, vecinos de Tolosa, Santesteban y San Sebastián respectivamente, para que policromen los tres primeros retablos y el púlpito³⁰. La obra deberá estar finalizada el 31 de julio del mismo año según "arte y con

28. AHPG.SS. 2176, fol. 98-99v.

29. Pescador, J.J.: op. cit., Oiartzun, 1995, p.105.

30. AHPG.SS. P. 2306, fol. 15-16v.

Obraren ebaluatzaileek haren kostua 9.500 erreal zilarretan ezarri zuten, eta artista bera arduratu zen 9.000ra beheratzeaz. Era berean, eta Arrosarioko Ama Birjinari bera debozioagatik (une hartan erretaularen titularra baitzen), bere kontura egin zuen aldareko mahaiaren aurrealderako bastidore bat, 1698an entregatu zuena.

Ez daukagu daturik **San Luisen erretaulako** polikromiaren egilearen gainean. Hala ere, kontuan harturik zenbateko antza duen aurrekoarekin tratamenduan eta estiloan –arkitekturari–, uste izatekoa da Alkizalete izan zela ere haren autorea.

Orobat ez dakigu nor den **San Martinen eta Santa Katalinaren erretaulako** urreztaduraren eta pinturaren autorea. Horri buruzko albiste bakarra egin zeneko datari dagokio: 1738, hau da, eraiki zenetik eta Alkizaletek erretaula nagusian eginiko interbentzioa amaitu zuenetik zortzi urte geroago.

Hurrengo albistea Salgago maisu urreztatzaileak aurkezturiko aurrekontuari dagokio. **San Joserren, Arrosarioko Ama Birjinaren, San Frantziskoren, San Ignazio-ren, Kristoren eta pulpituko eta haren ahots-itzulkiko erretaulen** polikromia egiteko aurkeztu zion Luis Oiartzabali, San Nikolasen erretaularen sustatzaileari. Alabaina, eta hori argitzeko gutunik edo eskriturarik tartean ez dela, 1775eko martxoaren 20an, aipaturiko mezenas horrek José de Quintana, Tomás Gil eta Pedro José de Ruete kontratatu zituen, Tolosako, Doneztebeko eta Donostiako bizilagunak hurrenez hurren, lehen hiru erretaulak eta pulpitua polikromatzeko³⁰. Obrak urte bereko uztailaren 31rako egon beharko du bukatua, “artearen arabera eta perfektioz... aipaturiko Don Luisen eta hark beharrezko kasuan hauta lezan maisuaren gogara”.

Sustatzaileak Salgadorentzat erreserbatu zuen Kristo Santuaren eta San Ignazioren erretaulen polikromia, baina artistak errefusatu egin zuen proposamena. Hori horrela, Oiartzabalek eskritura berri bat egin zuen urte bereko abuztuaren 11n, lehen hiru urreztatzaileen lanak gehitzeko. Kontratu horietan zehazten denez, maisuak errearen, pinturen eta bestelako materialen gastuak bere gain hartzeko obligazioa du (aldamioak, ordea, komisio-emailearen kontura dira), eta, horregatik guztiagatik, 35.000 erreal kuarto jasoko ditu, eta lanak urte horren barruan bukatzeko konpromisoa hartzen du.

Egiteko teknika

Zoritzarrez, ez daukagu zer baldintza edo kontratu espezifiko jarri zitzaizkien polikromatzaileei erretaula horiek urreztatze eta polikromatzeko, eta, hortaz, jarraian xehatzen ditugun datuak, batik bat, obrak bistaz aztertzetik eta oraindik oraingo zahar-berritzearen unean eginiko analisi zientifikoetatik datoz. Modu berean, kronologiaren eta estiloaren aldetik duten antz nabarmenagatik, garai hartako beste dokumentu bazuetako erreferentziak hartu dira, bai eta antzinako tratatuetakoak ere³¹.

30. AHPG.SS P 2306, fol 15 a 16v

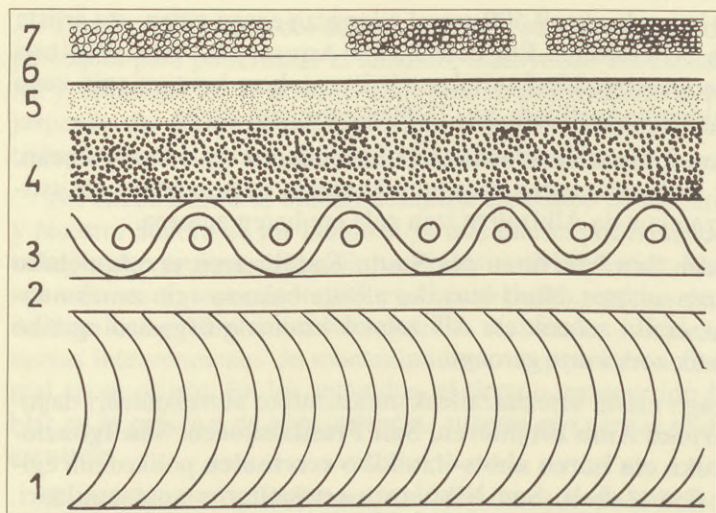
31. Palomino, A: El Museo pictórico y la escala óptica. Madrid 1988.

Pacheco, F.: op. cit. Madril. 1956.

Carducho, V. Diálogos de la pintura.

Felipe Nunes, F (1615) Arte poetica, e da pintura e simetria, com principios da perspectiva em Zahira veliz: Artists techniques in golden age Spain. London 1986.

Garmendia Larrañaga, J. : “Contrato de donación de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Tolosa, año 1758” en BRSBAP n° XLVI, 3-4, 1990, 425-429. orr.



23. *Eskultura edo erliebe baten estratigrafia.*

7. Kolorea.
6. Urrea.
5. Goporra.
4. Prestaketa.
3. Tela.
2. Kolatzea.
1. Zura.

Estratigrafía de una escultura o relieve.

7. Color.
6. Oro.
5. Bol.
4. Preparación.
3. Tela.
2. Encolaje.
1. Madera.

perfección.....a satisfacción del dicho Don Luis y del maestro que este escogiere en caso necesario”.

El promotor reservó la policromía de los retablos del Santo Cristo y San Ignacio para Salgado, pero el artista rechazó la propuesta, por lo que Oyarzabal realizó una nueva escritura el 11 de agosto del mismo año ampliando los trabajos de los tres primeros doradores. En estos contratos se detalla la obligación por parte del maestro de correr con los gastos del oro, pinturas y otros materiales (siendo en cambio a cargo del comitente los andamios), cobrando por todo ello 35.000 reales de vellón, y contrayendo el compromiso de finalización de los trabajos dentro de ese mismo año.

Técnica de realización

Desafortunadamente, carecemos de los condicionados o contratos específicos realizados a los policromadores para el dorado y policromado de estos retablos, por lo que los datos que a continuación se detallan provienen principalmente del examen visual de las obras y de los análisis científicos realizados en el momento de la reciente restauración. Igualmente, por evidentes semejanzas cronológicas y estilísticas, se han tomado referencias de otros documentos de la época, así como de tratados antiguos³¹.

El proceso de policromado de estas obras sigue las pautas tradicionales: sobre un soporte de madera previamente tratado, se aplican varias capas de aparejo, el bol, la

31. Palomino, A.: *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, 1988.

Pacheco, F.: *op. cit.*, Madrid, 1956.

Felipe Nunes, F. (1615): *Arte poetica, e da pintura e simetria, com principios da perspectiva in Zahira veliz: Artists techniques in golden age spain*. Londres, 1986.

Garmendia Larrañaga, J.: “Contrato de doración de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Tolosa, año 1758” en *BRSBAP* n° XLVI, 3-4, 1990, pp. 425-429.

Obra horien polikromatzeko prozesuak usadiozko erduei jarraitzen die: aurretik trataturiko zurezko euskarri baten gainean, zenbait aparailu-geruza, boloa eta orri metalikoa aplikatzen dira, eta, haren gainean, estofatuak sortzeko pigmentuak eta haragiztadurak.

Euskarriaren prestaera

Eskuarki, lehenik eta behin, hautsa, zerrautsa eta zikinkeria kentzen ziren erretaula eta tailuetatik, eta, kasuren batean, paretetatik ere bai. Zureko erretxina, adabegiak, pitzadurak eta koipea kentzen ziren, zur lehorra lortu arte. Beharrezko kasuetan, pipia detektatzen zen. Hori egindakoan, **kolatzadura** aplikatzen zen, edo animala kolazko geruza bat edo gehiago, zuraren poroak inpermeabilizatzen dituen eta euskarria aparailua edo prestakina errezipitzeko prestatzen duena. Arruntean, kola-eskualdi bat baino gehiago hedatzen ziren, zuraren harien norabidean; lehenbizi, kola finago bat (*kola mehea* edo *ur-kola*), eta, azkenean, beste *sendo* edo *gogor* bat. Enplegaturiko kola arkume, antxume edo untxien ebakinetakoa izaten zen, ur gesalgabearen behin baino gehiagotan egosia eta ikuzia.

Erretaula nagusiko bankuko haragiztadura batean harturiko mikrolaginetako³² batean, garbi-garbi ikusten da badela kolatzadura edo animala kolazko inpregnazio hori, kolore arre ilunekoa eta zeharrargia, eta 10 mikra baino gutxiagoko lodierakoa (ikus eranskina: analisi kimikoak).

Aparailua edo prestakina

Ondoren, **aparailua edo igeltsua** aplikatzen zen, pintzelarekin. Eskualdien kopurua desberdina izaten zen igeltsatu beharreko zonaren eta garaiaren arabera. Aparailuak aski lodia izan behar zuen, polikromia ongi finkatzeko, baina ez lodiegia, tailuaren xehetasunak ez galtzeko edo mugimendua ez harrapatzeko. Eskualdi bakoitza gurutzatua izaten zen aurrekoari buruz. Lehenbiziko geruzak **igeltsu lodiz** osatuak egoten ziren, igeltsu arrea, beltza edo arrunta ere esaten zitzaionaz; azkenekoak, berriez, **igeltsu mate**, fin, leun eta bahetu batez egiten ziren, gainaldeak leun eta homogeneo utziz.

Lana burutan ateratzeko, beharrezkoa zen lehortzeko denbora nahiko bat errespetatzea eskualditik eskualdira, eta, normalean, operazio hori eguraldi hobereneko hila-beteetan egiten zen (udaberrian eta udan), ezen neguan, zona askotan, pitzatu egiten ziren kolak eta aparailuak.

Behin eskualdi bakoitzeko igeltsua lehortutakoan, **lixatu** egiten zen (errepasatu edo korritu) zenbait tresnarekin, hala nola arrasapak edo limak, hortz hirukiak, hainbat formatako arrasketa burdinazkoak, lixak eta apar-harria tantak, lazguneak, lirdingak,

32. Andrés Sánchez Ledesma, A. eta Gómez García M^a J.. Estudio de los materiales presentes en diversas micro-muestras procedentes del retablo mayor de Oiartzun (1997-1998) eta Estudio analítico realizado en una micro-muestra tomada de la policromía de una talla del montante de la arquitectura del primer piso del retablo de San José de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Oiartzun (1999). Arte-lab, S.L. Análisis y Documentación de Obras de Arte. Apoyo científico a la restauración. Testu honetan aipatzen diren analisi kimiko guztiak enpresa horrek egin ditu.

hoja metálica y sobre ella, los pigmentos para crear los estofados, así como las carnaciones.

Preparación del soporte

Normalmente, en un primer momento se procedía a la **limpieza del polvo**, se ríñ y suciedad del retablo y tallas, y en algún caso de las paredes. Se eliminaban las resinas de la madera, los nudos, grietas, y grasa, hasta conseguir una madera seca. En los casos necesarios se detectaba la carcoma, tras lo cual se aplicaba el **encolado**, o capa(s) de cola animal que impermeabiliza los poros de la madera y prepara el soporte para recibir el aparejo o preparación. Habitualmente se extendían varias manos de cola, en sentido de la veta de la madera; primero, una cola más fina "*cola flaca o aguacola*" y al final, otra "*fuerte o dura*". La cola empleada solía ser de recortes de cordero, cabrito o conejo, cocida y lavada varias veces en agua sin salitre.

En una de las micromuestras³² tomadas en una carnación en el banco del retablo mayor, se distingue perfectamente la presencia de este encolado o impregnación de cola animal, de color pardo oscuro y traslúcido y de un espesor inferior a 10 micras (ver anexo: análisis químicos).

Aparejo o preparación

A continuación se aplicaba el **aparejo o yeso**, con pincel. El número de manos oscila, dependiendo de la zona a enyesar y de la época. El aparejo debía ser lo suficientemente grueso para asentar bien la policromía pero no demasiado para no perder los detalles de la talla o atrapar el movimiento. La aplicación de cada mano solía ser cruzada con respecto a la anterior. Las primeras capas estaban compuestas por **yeso grueso**, también llamado pardo, negro o común, mientras que las últimas eran de **yeso mate**, fino, terso y cernido en un cedazo, dejando superficies lisas y homogéneas.

Para la buena consecución del trabajo, era necesario respetar un tiempo suficiente de secado entre mano y mano, y normalmente esta operación se llevaba a cabo en los meses más benignos climáticamente (primavera y verano), pues en invierno en muchas zonas se cuarteaban las colas y aparejos.

Una vez seco el yeso de cada mano, se procedía a su **lijado** (repasso o recorrido) con instrumentos varios, como escofinas o limas, dientes triangulares, rascadores de hierro de distintas formas, lijas y piedra pómez para quitar las gotas, asperezas, babas, rebabas, gravas y granillos, de manera que el yeso quedara liso y perfecto. Las zonas más intrincadas se suavizaban con pinceles mojados.

32. Sánchez Ledesma, A. y Gómez García M^a J.: Estudio de los materiales presentes en diversas micromuestras procedentes del retablo mayor de Oiartzun (1997-1998) y Estudio analítico realizado en una micromuestra tomada de la policromía de una talla del montante de la arquitectura del primer piso del retablo de San José de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Oiartzun (1999). Arte-lab, S.L. Análisis y Documentación de Obras de Arte. Apoyo científico a la restauración. Todos los análisis químicos mencionados en este texto han sido realizadas por esta empresa.

bizarrak, legarrak eta garautxoak kentzeko eta, hartara, igeltsua leun eta perfektu gelditzeko. Zonarik bihurrienak pintzel bustiekin leuntzen ziren.

Erretaula horietan topatu dugun **prestakina**, kasu guztietan, kolore zurikoa da. Lagin analizatuak, erretaula nagusiari eta San Joseren erretaulari dagozkienak, animal kolarekin aglutinaturiko igeltsuaz osatua daude. Geruza bat edo gehiagotan aplikatua dago igeltsua, kolore zurikoa eta 100dik 200era mikrako lodierakoa.

Telen erabilera

Zenbait eszenaren ifrentzuan, **tela-zatien** presentzia detektatu da, panelen arteko lotura sendotzeko nahiz zuraren akatsen bat (adabegiak, zuntz okertuak, etab.) zuzentzeko erabiliak.

Erretaula nagusiaren erliebeko goiko partean (San Esteban epailearen aurrean), konponketa bat dago egina, erretaula egin zen garaitsukoa, eta tela-puska txiki batzuk txertatu zizkieten marrazki zizelatuaaren parean, erreta geratu zen zona batean, eta inguruko gainaldea bezala polikromatu eta urreztatu zituzten³³.

Igeltsutan bustitako zenbait mihise polikromatu ere aurkitu dira zenbait eskulturatan: kasurik garrantzitsuena Santa Ana Ama Birjinarekin eta Haurrarekin izenekoa da (San Joseren erretaula), zeinetan soilik telari esker sortu baita Santaren mantuaren goialdeko bolumena, aukiarekin azpian.

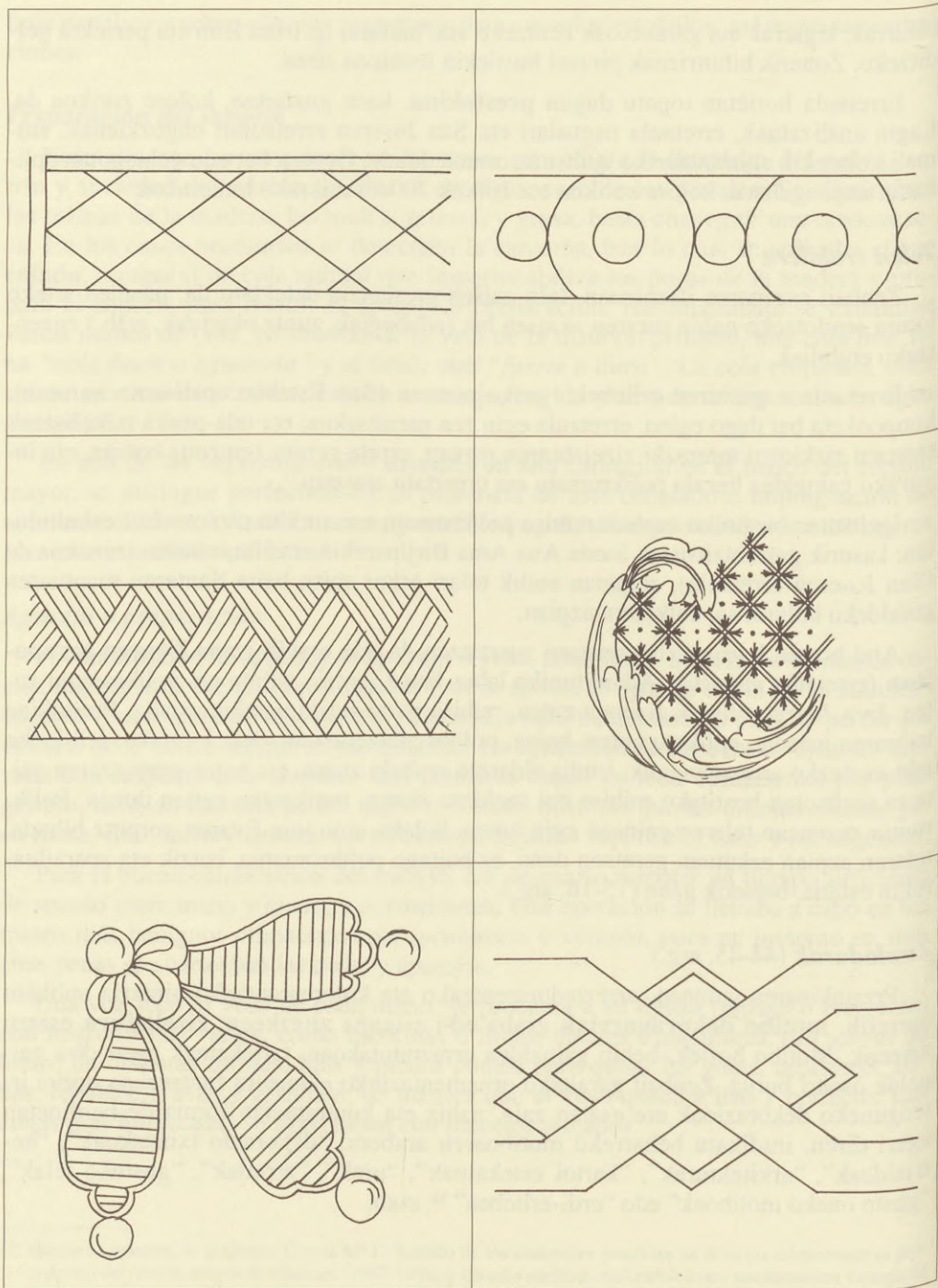
Atal horren barruan, interesgarri suertatzen da tela erabili izana **Evaren arropajea** (erretaula nagusia). Adam tunika labur batez jantzia tailatu eta polikromatu zuten; Eva, berriz, biluzik zizelatu zuten, pubisa parra-hosto batekin estaliz. Prestakina tailuaren gainean aplikatu zuten, baina, polikromatzerakoan, dela lotsazko, erlijiozko edo gustuzko arrazoiengatik, irudia aldatzea erabaki zuten, eta haren gorputzaren gainean igeltsutan bustitako mihise bat moldatu zioten, tunikarena egiten duena. Polikromia zuzenean telaren gainean egin zuten, halako eran non Evaren gorputz biluzia, telaren azpian ezkutuan geratzen dena, ez baitago polikromatua, baizik eta aparailuarekin estalia, besterik gabe (15-16. arg.).

Zizeladurak (44-45. arg.)

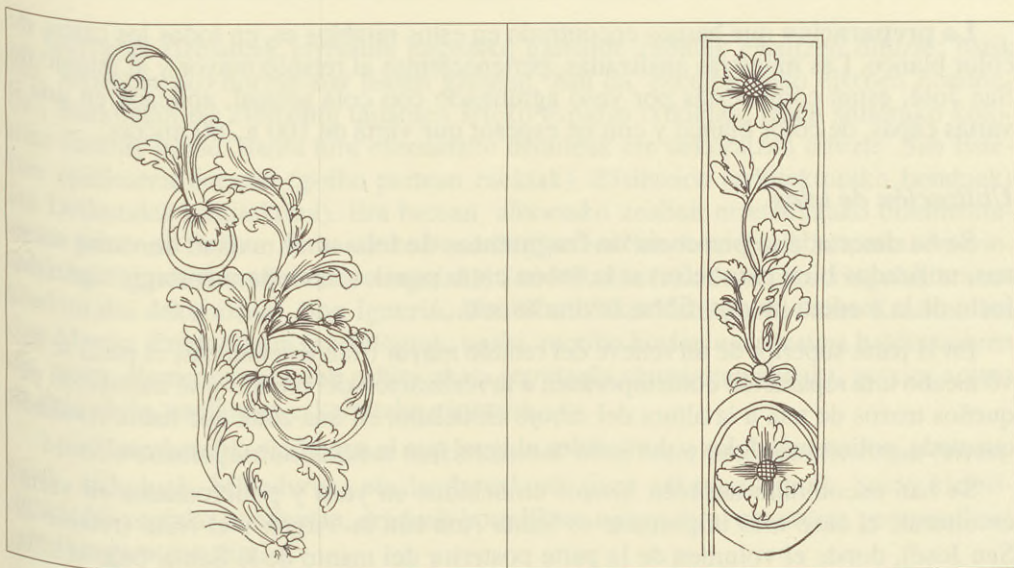
Prestakinaren gainean, urreztadurarentzako eta kolorearentzako oinarria aplikatu aurretik, **motibo dekoragarriak** graba edo estampa zitezkeen, **zizeladura** esaten zaienak. Motibo horiek, behin gainaldea urreztatutakoan, tartekatua ageri dira gainalde osoari buruz. Zenbait garaitako ornamentazioko elementu funtsezkoa horiek irteguneko dekorazioak ere esaten zaie, nahiz eta kontratuetan forma desberdinetan ageri diren, irudikatu beharreko motiboaren arabera: “dekorazio txineskoak”, “herrialdeak”, “arkitekturak”, “kartoi estekatuak”, “urak”, “arrailak”, “gustuko telak”, “gustu oneko motiboak” edo “erdi-erliebea”³⁴, etab.

33. Erretaula nagusiari dagokion kapituluan aipatu den bezala, eszena batzuetan konpondutako erredua txiki horiek pentsarazten digute Huiziren erliebeetako batzuk parrokiari entregatuak zeudela 1638ko sutea baino lehen.

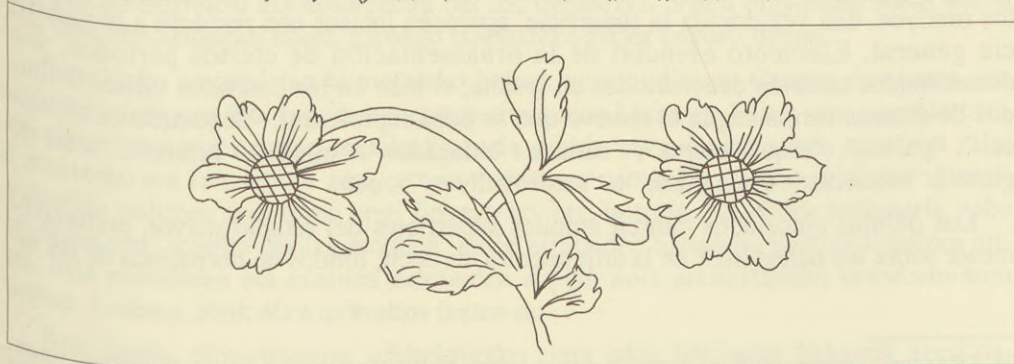
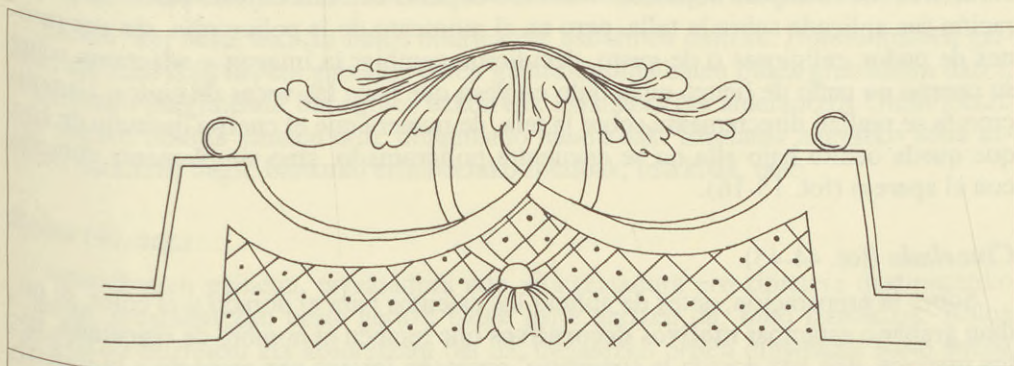
34. Bartolomé García, F.R. op. cit. Donostia 2000. Eusko Ikaskuntza. 455-470 orr.



24. Prestaketan zizelatutako dekorazioa. Motibo geometrikoak edo mistoak.
 Decoración cincelada en la preparación. Motivos geométricos o mixtos.



25. Prestaketan zizelatutako dekorazioa. Landarezko motiboak.
 Decoración cincelada en la preparación. Motivos vegetales.



25. Prestaketan zizelatutako dekorazioa. Landarezko motiboak eta motibo mistoak.
 Decoración cincelada en la preparación. Motivos vegetales y mixtos.

La preparación que hemos encontrado en estos retablos es, en todos los casos, de color blanco. Las muestras analizadas, pertenecientes al retablo mayor y al retablo de San José, están compuestas por yeso aglutinado con cola animal, aplicada en una o varias capas, de color blanco y con un espesor que varía de 100 a 200 micras.

Utilización de telas

Se ha detectado la presencia de **fragmentos de tela** en el reverso de varias escenas, utilizados bien para reforzar la unión entre paneles, bien para corregir algún defecto de la madera (nudos, fibras reviradas, etc...).

En la parte superior de un relieve del retablo mayor (San Esteban ante el juez) se llevó a cabo una reparación contemporánea a la realización del retablo y se incluyeron pequeños trozos de tela a la altura del dibujo cincelado, en una zona que había resultado quemada, policromándolos y dorándolos al igual que la superficie circundante³³.

Se han encontrado también lienzos embebidos en yeso y policromados en varias esculturas: el caso más importante es Santa Ana con la Virgen y el Niño (retablo de San José), donde el volumen de la parte posterior del manto de la Santa, bajo la silla, es creado únicamente gracias a la tela.

Dentro de este apartado resulta interesante el empleo de tela en **el ropaje de Eva** (retablo mayor). Mientras que Adán fue tallado y policromado provisto de una túnica corta, Eva fue esculpida desnuda, cubriendo el pubis con una hoja de parra. La preparación fue aplicada sobre la talla, pero en el momento de la policromía, sea por razones de pudor, religiosas o de gusto, decidieron cambiar la imagen y adaptaron sobre su cuerpo un paño de lienzo embebido en yeso que hace las veces de túnica. La policromía se realizó directamente sobre la tela, de manera que el cuerpo desnudo de Eva que queda oculto bajo ella no se encuentra policromado, sino simplemente cubierto con el aparejo (fot. 15-16).

Cincelado (fot. 44-45)

Sobre la preparación, antes de aplicar los asientos para el dorado y el color, se podían grabar o estampar **motivos decorativos** que reciben el nombre de **cincelado**. Estos motivos, una vez dorada la superficie, aparecen incisos con respecto a la superficie general. Elemento esencial de la ornamentación de ciertos periodos, son denominados también decoraciones en resalte, si bien en los contratos vienen definidos de distinta forma según el motivo que se deba representar: “decoraciones chinascas”, “países”, “arquitecturas”, “cartones enlazados”, “aguas”, “grietas”, “telas de gusto”, “motivos de buen gusto” o “medio relieve”³⁴, etc...

Los dibujos cincelados cubren amplias superficies del retablo mayor, preferentemente sobre los paños lisos de la arquitectura, es decir, fondos de hornacinas de las es-

33. Tal y como se ha mencionado en el capítulo correspondiente al retablo mayor, estas pequeñas quemaduras reparadas en algunas escenas nos hacen suponer que parte de los relieves de Huici estaban entregados a la parroquia antes del incendio de 1638.

34. Bartolomé García, F.R.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 2000. p. 455-470.

Marrazki zizelatuek erretaula nagusiko gainalde zabalak estaltzen dituzte; batik bat, arkitekturako horma-atal lisoen gainean, hau da, eskultoretako nitxoen hondoetan, markoetan eta elementu tailatuen arteko espazio txikietan, lehen solairuko kolomen fusteak barne. Baina hiru eszenatako detaileak ere dekoratzen dituzte: San Esteban epailearen aurrean (goiko partean esekiak), Bisitazioa (arkitekturako hondoak) eta Deikundea (arkitektura). Era berean, alboetako zenbait erretaulatako ornamentazioko parte ere badira: Arrosarioko Ama Birjina eta San Jose (batik bat, nitxoen hondoak eta figuretako erliebezko xingolak), San Nikolas (eskultoretako xingolak eta arkitekturako dekorazioa), San Ignazio, Dan Frantzisko Xabierkoa, Santa Katalina eta San Martin. Erretaularen morfologiak, noski, motibo horien ugaritasuna baldintzatzen du, zeren, elementu tailatuak gehitu ahala (erretaula churri-guereskoak), gutxitu egiten da dekorazio zizelatuari eskainitako espazioa.

Motibo dekoragarriak hainbat tankeratakoak dira; batez ere, geometrikoak (erronboak, zirkuluak, bilbadurak) eta landarezkoak (lore eskematizatuak, hosto kiribilduak). Nitxoetako hondoetan, ereduak konplikatu egiten dira, eta ardatz geometrikoei jarraituz garatzen dira.

Motibo estapatuek oparotasuna eta dinamismoa ematen diete hondo urreztatuei, zeinak, beste gainontzean, lisoak eta jarraituak geratuko bailirateke. Gainaldeko dinamismo hori areagotu egiten du urre txartatuaren eta **matearen** alternantziak; izan ere, kontraste berri bat sortzen da, eta marrazkiak indar handiagoz nabarmentzen dira.

Efektu hori beste teknika baten bitartez ere nabarmen daiteke. Hondo mateen gainean aplikatu izan da, eta gainalde baten gainean gubia baten bidez grabatzean datza, txandakako mugimendu bat eginez ezkerretik eskuinera eta alderantziz. Ondoriotzat, sigi-sagako marrak ematen ditu, dinamismo handikoak. Erretaula nagusiko zona askotan aurkitzen dugu: bankuko erliebeetako fondoak, markoak, etab.

Boloa (46. arg.)

Aparailuaren gainean, urreztadura edo zilarreztadura errezibitzera destinatuturiko zonetan, prestakinezko beste geruza batek parte hartzen du, **bolo** izenekoak. Boloa substantzia buztintsu eta koloreztatu bat da, metalezko orrien oinarritzat balio duena eta, bere elastizitateari esker, geroago txartzeko bidea ematen duena.

Parrokiako erretaulatan bi motatako boloak aurkitu ditugu. **Gorria** da usuena, eta tonu beroa ematen dio. Inguru honetan estimatuena Llanesko boloa zen, zeren kontsideratzen baitzuten harekin metalezko orria garbia eta orbanik gabea agertzen zela. Lehortzeko era funtsezkoa zen, ez oso mantso ez oso azkar. Boloa zurdazko igurtzigailuekin pulitzen zen, urrea ongi finkatzeko, eta, horrela, gainaldea lodiuenerik gabe geratzen zen. Azpiko geruza moduan, kasik erretaulen hedadura guztian topatzen dugu, hala eskulturen eta eszenen estofatuen azpian nola arkitekturako urreztaduraren azpian. Lodiera 20tik 40ra mikrakoa izaten du.

Bolo **horia**, zimurtsuagoa, arkitekturako zona jakin batzuetan bakarrik ageri da, inoiz ez tailuen edo erliebeen gainean, eta bistakoa da urreztadura matearen oinarri moduan enplegatzen zela, eta urre-xaflaren ordezkotako moduan leku ezkutuagoetan, horrekin materialetan aurrezten baitzuten. Kontratuetan, hainbat eratara izendatua dator:

culturas, marcos, y pequeños espacios entre los elementos tallados, incluyendo los fustes de columnas del primer piso. Aunque también decoran detalles de tres escenas: San Esteban ante el juez (pinjantes en la parte superior), La Visitación (fondos de arquitectura) y la Anunciación (arquitectura); igualmente forman parte de la ornamentación de los retablos laterales de La Virgen del Rosario y San José (principalmente fondos de hornacinas, y galones en relieve de las figuras), San Nicolás (galones de las esculturas y decoración de la arquitectura), así como San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Catalina y San Martín. Evidentemente, la morfología del retablo condiciona la abundancia de estos motivos, ya que según aumentan los elementos tallados (retablos churriguerescos) disminuye el espacio consagrado a la decoración cincelada.

Los motivos decorativos son de distinta índole, principalmente geométricos (rombos, círculos, entramados) y vegetales (flores esquematizadas, roleos de hojas). En los fondos de las hornacinas los modelos se complican y se desarrollan siguiendo ejes geométricos.

Los motivos estampados aportan riqueza y dinamismo a los fondos dorados, que, de otra manera, quedarían lisos y continuos. Este dinamismo de superficie se ve acentuado por la alternancia de oro bruñido y **mate**, de manera que se crea un nuevo contraste y los dibujos resaltan con más fuerza.

Este efecto puede ser acentuado por medio de otra técnica que ha sido aplicada sobre fondos mates. Consiste en grabar sobre la superficie por medio de una gubia, realizando un movimiento alternativo de izquierda a derecha y viceversa, que tiene como resultado líneas en zigzag de gran dinamismo. Lo encontramos en numerosas zonas del retablo mayor: fondos de los relieves del banco, marcos, etc...

Bol (fot. 46)

Sobre el aparejo, en las zonas destinadas a recibir el dorado o plateado, interviene otra capa de preparación llamada **bol**. El bol es una sustancia arcillosa coloreada que sirve como base para las hojas metálicas y permite, gracias a su elasticidad, el posterior bruñido de las mismas.

En los retablos de la parroquia hemos encontrado dos tipos de bol. El **rojo** es el más usual y proporciona una tonalidad cálida. El más apreciado en esta zona era el bol de Llanes, ya que consideraban que con él la hoja metálica se mostraba limpia y sin manchas. Su secado era fundamental, ni muy lento ni muy rápido. El bol se pulía con frotadores de cerdas para que el oro asentara bien y así la superficie resultaba sin engrosamientos. Lo encontramos como capa subyacente prácticamente en toda la extensión de los retablos, tanto bajo los estofados de las esculturas y escenas como bajo el dorado de la arquitectura. Su espesor varía de 20 a 40 micras.

El bol **amarillo**, más rugoso, está presente únicamente en ciertas zonas de la arquitectura, nunca sobre tallas o relieves, siendo evidente que era empleado como base para el dorado mate y como sustitutivo del pan de oro en lugares más escondidos, con lo que se ahorra en material. En los contratos viene denominado como bol de Arnedillo o bol de Tortosa, bol pajizo o amarillento, que ahorra panes de oro y era más resistente a la abrasión, pero no aportaba buen color.

Arnedilloko boloa edo Tortosako boloa, bolo lasto-kolorekoa edo horasta. Urre-xaflak aurrezten zituen, eta urragogorragoa zen, baina ez zuen kolore onik ematen.

Urrea

Prestakinezko geruzen ondoren, **metalezko orriak** aplikatzen ziren. Urreztadura da parrokiako gainalde polikromatu gehiena. Erretaula guztietako arkitektura guztiz urreztatua da (San Luis Gonzagaren eta Andre Maria Doloreetakoren erretaulak izan ezik, horietan urrea eta kolorea txandakatzen baitira), bai eta pertsonaietatik askoren jantziak ere, zeinetan kolorea estofatuak sortzen dituela aplikatzeak urrea ezkutatu egiten baitu partzialki. Sinbolikoki, urreztadura, erabiltzen hasi zenetik, eguzkiarekin eta argiarekin asoziatu izan da, eta, ondorioz, Jainkoarekin eta Kristorekin.

Urreztadura urrezko xafla edo orrietatik abiatuz egiten zen. Metalezko lamina mehe horiek txanponetatik ateratzen zituzten, haiek mailukatuz, eta lan hori orri-mailukatzaileek³⁵ egiten zuten. Barrokoaren mendeetan, urreztadura oparo aplikatzen zen. Legezko eta kalitatezko urrea izan behar zuen, 23tik 24ra kilatera goratua, orbanik gabea. Urre-xaflak 100 orriko karpitetan banatzen ziren, eta urreztatzeko aiztoaz ebakitzen ziren, pomazoi baten gainean, eta pelonesa batekin maneiatzen ziren. Baziren jatorrizko zenbait deitura: Logroñokoa, Iruñekoa baino kolore hobekoa zena, Gasteizkoa, Burgoskoa, Zaragozako, Milangoa eta Flandeskoa. Madrilgo urrea preziatua eta garestia zen.

Erretaula nagusian enpleguriko metalezko laminak urre-zilarren aleazioez (gutxi gorabehera, 95-5) eta urre-kobrenez (gutxi gorabehera, 97-3) osatuak daude; San Jose-renek, berriz, ez daukate inpuritaterik. Nolanahi ere, 10 mikratik beherako lodiera dute.

Urre-xaflak elkarren segidan kokatzen ziren, gainalde bateratu bat osatu arte. Aparailua ez zen ikusi behar. Xaflen junturak ez ziren gainkatu behar, ez eta, aitzitik, oso bakan kokatu ere.

Zona batzuetan, bereiz ditzakegu haien arteko junturak, eta, horrela, haien tamainak deduzi ditzakegu. Erretaula nagusiaren kasuan, 11 x 11 cm-koa da tamaina. Estofatu askotan, begi-bistakoa da xaflak elkarrengandik nahiko bereiz ipintzen zirela, horrek materiala aurrezteko bidea ematen baitzien.

Lehenago ere seinlatu dugunez, urre gehiena **txartatua** izan da, itxura leuna eta uniforme eta distira karakteristiko bat lortzeko. Kasu horietan, urreztadura "urezkoa" da; hau da, besterik gabe, boloaren gainean animalia kola oso mehea edo ur-kola aplikatuz egina, edo are hezetuz bakarrik ere. Gerora, harri edo hortzen bidez txartatu da, eta horrek ematen dio ispilu-itxura hori.

Urreztadura **mateko** zonetan, itxura denez, urrezko urreztadura txartatu gabea kontserbatu da, eta ez dago finkagarri edo nahastura gaineko urreztaduren adibiderik, hau

35. "De un solo ducado se podían extraer hasta 130 panes, suficientes para cubrir una superficie de seis a ocho m² del retablo. En un conjunto de proporciones medias y aún en un buen colateral se podían llegar a invertir unos 10.000 panes de oro. Estas láminas se guardaban en número de cien unidades en libros o carpetas." Echeverría Goñi, P.L.: op.cit. Madril. 1992. 17. or.

Oro

Tras las capas de preparación, se aplicaban las **hojas metálicas**. El dorado constituye la mayor superficie policromada en la parroquia. La arquitectura de todos los retablos es totalmente dorada (a excepción de los retablos de San Luis Gonzaga y e Nuestra Señora de los Dolores, donde se alternan oro y color), así como las vestimentas de gran parte de los personajes, donde la aplicación de color creando estofados oculta el oro parcialmente. Simbólicamente, el dorado se ha asociado desde el comienzo de su utilización con el sol, la luz, y por consiguiente con lo divino y Cristo.

El **dorado** se efectuaba a partir de **panes u hojas de oro**, es decir láminas delgadas de metal obtenidas a partir de monedas mediante el batido de las mismas, trabajo realizado por los batihojas³⁵. En los siglos del barroco el dorado se aplicaba con generosidad. Debía de ser oro de ley y calidad, subido entre 23 y 24 quilates, sin manchas. Los panes de oro se distribuían en carpetas de 100 hojas y se cortaban con el cuchillo de dorador sobre un pomazón, siendo manejado con una pelonesa. Había varias denominaciones de origen: Logroño, de mejor color que el de Pamplona, Vitoria, Burgos, Zaragoza, Milán y Flandes. El oro de Madrid era cotizado y caro.

Las láminas metálicas empleadas en el retablo mayor están compuestas por aleaciones oro-plata (aproximadamente 95-5) y oro-cobre (aproximadamente 97-3), mientras que las de San José no contienen ninguna impureza. En cualquier caso cuentan con un espesor inferior a 10 micras.

Los panes de oro se colocaban consecutivamente hasta formar una superficie unida. No se debía ver el aparejo. Los empalmes de los panes no se debían de montar, ni por el contrario, disponerse muy separados.

En algunas zonas es posible distinguir las juntas entre ellos y así deducir el tamaño de los mismos, que en el caso del retablo mayor es 11 x 11 cm. En muchos estofados resulta evidente que los panes eran colocados bastante separados unos de otros, lo que permitía ahorrar en material (fot. 47).

Como hemos señalado anteriormente, la mayor parte del oro ha sido **bruñido**, obteniendo un aspecto liso y uniforme y un brillo característico. En estos casos el dorado es "al agua", es decir, aplicado simplemente sobre el bol mediante cola animal muy fina o aguacola, o incluso sólo humedeciéndolo. Posteriormente se ha bruñido mediante piedras o dientes, lo que proporciona ese aspecto especular.

En las zonas de dorado **mate** aparentemente se ha conservado el dorado al agua sin bruñir, no existiendo ejemplos de dorado sobre mordiente o mixtión, es decir sobre una base grasa, salvo en los nimbos metálicos de San José, Santa Ana y San Joaquín (retablo de San José) y en la pintura sobre lienzo de la Virgen de Guadalupe,

35. "De un solo ducado se podían extraer hasta 130 panes, suficientes para cubrir una superficie de seis a ocho m² del retablo. En un conjunto de proporciones medias y aún en un buen colateral se podían llegar a invertir unos 10.000 panes de oro. Estas láminas se guardaban en número de cien unidades en libros o carpetas." Echeverría Goñi, P.L.: op.cit., Madrid, 1992, p. 17.

da, oinarri koipetsuen gainekoenik, salbu eta San Joseren, Santa Anaren eta San Joakimen metalezko ninboetan (San Joseren erretaula).

Brontzeztadura

Ez da jatorrizko babes-geruzarik detektatu urreztaduraren gainean, hiru erretaularen kasuan izan ezik (San Jose, Santa Katalina eta San Martin³⁶), horietan tonu gorrastako korladurak partzialki aplikatu baitira, arkitekturako planoetan ñabardurak sortzeko xedez (48. arg.).

Polikromiari buruzko kontratu edo baldintza-sortetan, garai hartan sarritan sinatzen baitziren, zehatz-mehatz espezifikatzen zen zein zona urreztatu behar ziren eta zer efektu lortu behar zituen artistak. Puntu horretan behin eta berriz ekiteak ez gaitu harritu behar, kontuan hartzen badugu oso handia dela azalera urreztatua eta garrantzi handia duela haren begi-kolpeak obraren multzo osoan. Horrela, aipatzen dira “urre txartatua” eta “brontzeztadura” edo “hainbat eratako brontzeztadura eta txartadura gustu onekoak”³⁷.

“Brontzeztadura” terminoaren inguruan, izan da zerbait nahasmendu. Arrosarioko Ama Birjinaren erretaularen kasuan, Quintana, Ruete eta Gil y Díez urreztatzaileek egin baitzuten 1775ean, polikromiaren gaineko baldintza-sortan, “Holandako erako brontzeztadurak” aplikatzeko obligazioa zehazten da. Horretan, urre matearen gainean (nahiz salbuespenez zona txartatuak estaliz), erraz sumatzen da badela geruza zeharrargi edo korladura gorra bat, lurkiek eta berun-zuri eta bermiloi kopuru txikiak osatua, olio lehorgarrian aglutinatuak. Horretatik ondorioztatzen denez, brontzeztadura korladura bat izango litzateke, urrean ñabardurak ateratzeko bidea ematen duena.

Payo Herranzek, bestalde, brontzeztadurari buruzko aipamen hau jaso du Burgosko Biktoriaren komentuko erretaula nagusiko urreztaduraren kontratuan: “...siendo el bronceado de buen color y transparente que no cubra el oro como se ve en algunos dorados”³⁸.

Harritzekoa bada ere, garai hartako tratatugile espainiarrek ez dute aipatzen termino hori, nahiz eta korladurez hitz egiten diguten; atzerritar batzuek, ordea, egiten dute, hala nola Waitinek, honela definitzen baitu brontzeztadura: konposizio likidoa, pieza mate utzi den parteetan bainatzeko erabiltzen dena, urreak isladura har dezan eta zona brontzeztatua ager dadin³⁹.

36. Uste dugunez, Arrosariokoaren erretaulak, San Joseren erretaularen aldi berean polikromatua eta tipologia berekoa baita, mota bereko korladura izan behar zuen, baina ez da aztarnarik topatu errestituzioa egitean. Horren arrazoiak izan daitezke narriadura-maila, nabarmenagoa, eta historian zehar jasan dituen interbentzioak. Modu berean, Kristo Santuaren Kaperako erretaulen belzte nabariak ez digu biderik ematen inolako brontzeztadurarik ba ote zen baieztatzeko.

37. Agustín Conderekin eginiko hitzarmenaren eskritura, Hernaniko hiriko parrokiako erretaula nagusiaren urreztatzeari eta gauatzeko obligazioari buruzkoa. Notarioa: Miguel Antonio de Ugalde. A.H.P.G. SS. P. 1355.

38. Payo Hernanz, R.J.:op. cit., Burgos, 1997, 216. or.

39. Urreztatzeako Arteak, Mr. Watin-ek frantsesez idatzi zuenaren arabera. Madrid 1793. p. 130, eta gaineratzen du bermiloiarekin, gutanbarekin eta drago-odolarekin egin dadila, beste osagai batzuen artean.

donde rayos, bordes, aureola y decoración en general está realizada con dicha técnica.

Bronceado

No se ha detectado ningún estrato de protección original sobre el dorado, salvo en el caso de tres retablos (San José, Santa Catalina y San Martín³⁶) donde corlas de tono rojizo han sido aplicadas parcialmente con la finalidad de crear matizaciones en los planos de arquitectura (fot. 48).

En los contratos o condicionados sobre la policromía, se especificaban minuciosamente las zonas a dorar y los efectos que el artista debía conseguir. La insistencia en este punto no debe extrañarnos habida cuenta de la enorme superficie dorada y de la importancia de su impacto visual en el conjunto de la obra. Así, se menciona “oro bruñido” y “bronceado” o “con variedad de bronceados y bruñido a buen gusto”³⁷.

Sobre el término “bronceado” ha existido cierta confusión. En el condicionado sobre policromía del retablo de la Virgen del Rosario, realizada por los doradores Quintana, Ruete y Gil y Díez en 1775, se especifica la obligación de aplicar “bronceados a la holandesa”. Aquí, sobre el oro mate (aunque excepcionalmente cubriendo zonas bruñidas) se observa fácilmente la presencia de un estrato traslúcido o corla de color rojizo, compuesta de tierras y pequeñas cantidades de albayalde y bermellón aglutinadas en aceite secante. Por lo que se deduce que el bronceado sería una corla que permite obtener matices en el oro.

Payo Hernanz, a su vez, recoge la siguiente cita sobre el bronceado en el contrato del dorado del retablo mayor del convento de la Victoria en Burgos: “...siendo el bronceado de buen color y trasparente que no cubra el oro como se ve en algunos dorados”³⁸.

Curiosamente, los tratadistas españoles de la época no aluden a este término, aunque nos hablen de corlas o corladuras; sí lo hacen algunos extranjeros, como Watin, que define el bronceado como una composición líquida que se usa para “bañar la pieza en las partes que se han dexado mates a fin de que el oro tome reflexo y aparezca la zona bronceada”³⁹.

El dorado mate se encuentra principalmente en los fondos de los motivos estampados y también en el fondo de los motivos esculpidos, así como en algunos detalles. El bronceado cubre estas zonas mates que cobran un reflejo más cálido, obteniendo un aumento de volúmenes de la talla y una paliación del brillo especular del oro.

36. Suponemos que el retablo del Rosario, policromado al mismo tiempo que el de San José y de tipología idéntica, debía contar con el mismo tipo de corla, pero no se han encontrado restos durante su restauración. Ello podría deberse a su grado de deterioro, más acusado, y a las diversas intervenciones que ha sufrido a lo largo de su historia. De la misma manera, el notable ennegrecimiento de los retablos de la Capilla del Santo Cristo no nos permiten confirmar la existencia de ningún tipo de bronceado.

37. Escritura de concierto con Agustín Conde sobre la doradura del retablo mayor de la parroquia de la villa de Hernani, y obligación para su ejecución. Notario: Miguel Antonio de Ugalde. AHPG SS., P. 1355.

38. Payo Hernanz, R.J.: op. cit., Burgos, 1997, p. 216.

39. Arte de Dorar según el que escribió en francés Mr. Watin. Madrid 1793. p. 130; además añade que se haga con bermellón, gutagamba y sangre de drago entre otros componentes.

Urrezadura matea, gehienbat, motibo estanpatuen hondoetan egon ohi da, bai eta motibo zizelatuen hondoetan ere, eta halaber detaile batzuetan. Brontzeztadurak zona mate horiek estaltzen ditu, eta isladura beroago bat hartzen dute. Ondorioz, tailuaren bolumena handitzea eta errearen ispilu-distira arintzea lortzen da.

Zilarra

Zilarrezadura teknika urrezko urreztadurakoaren antzekoa da, nahiz eta, batzuetan, metalezko laminaren azpian erabilitako boloa beste kolore batekoa izan daitekeen. Adibide batzuk jartzearren, aipa ditzagun gloriako usoan dagoen zilarrezko orriaren azpiko bolo beltza (erretaula nagusia) edo San Joseren tailuko hodeietan dagoen bolo okrea (San Joseren erretaula).

Zilarrak, denboraren poderioz, **herdoiltze** handi bat nozitzen du, eta tonu iluna hartzen du. Horregatik, ez da beti erraza izaten identifikatzea.

Pieza horietan, **metal-tonua imitatzen** duten elementuetan bakarrik erabili da zilarrezadura, hala nola San Pauloren ezpatan edo Oiartzungo armarriko kasketetan (erretaula nagusia), San Migelen kaskoan eta armaduran (San Luis Gonzagaren erretaula), Santa Katalinaren ezpatan (Santa Katalinaren erretaula), edo San Nikolasen zetroan (San Nikolasen erretaula). Era berean, zilarra arduratu ohi da glorieta argi garden eta distiratsua eszenifikatzeaz, hodeiak gaineztatuz, eta are Espiritu Santuaren irudia ere (erretaula nagusia, San Nikolas, Santa Katalina, San Martin). Orobat gaineztatzen ditu hodeiak zeinen gainean pausatzen baitira Arrosarioko Ama Birjina (Arrosariko Ama Birjinaren erretaula) eta San Jose (San Joseren erretaula). Azken kasu horretan izan ezik, tonu horastarekin koloreztaturiko korladura edo berniz batek babesten baitu metala, zilarrak ez du errezibitu gaineztadura berezirik.

Estofatua

Estofatuaren barruan biltzen ditugu **urre-xaflaren gainean eginiko eskulan guztiak**, eta, esposiziozko argitasunagatik, bi teknika bereizten ditugu: **esgrafiatua** eta **pintzel-puntazko estofatua**, atal berezi bat eginez **puntzoizko eskulanarentzat**.

San Luis Gonzagaren eta Andre Maria Doloretakoaren mazonerietan izan ezik, horietan urreztadura eta kolorea txandakatzen baitira, gainerako erretauletan, polikromatzaileek argi eta garbi bereizi dituzte arkitektura, bakarrik eta eksklusiboki urreztatua baita –brontzeztadurekin edo gabe–, eta eszenak eta tailuak, estofatuak baitira.

Estofatuaren bidez, polikromatzaileen asmoa, gehienbat, garaiko jantzi luxuzkoak imitatzea zen, hala nola brokatuak eta damaskoak. Irudietan, bereizten dira arropak, hau da, tunika eta mantua, bai eta bakoitzaren aurkia eta ifrentzua ere, hainbat kolore eta eskulanean bitartez, esgrafiatua, estofatua eta puntzoia txandakatuz.

Apainduren ereduak liburutetik, estanpetatik, Dureroren grabatu alemanetatik, Migel Anjelen marrazkietatik eta gehienbat gai sakratuko grabatuetatik zetozen. Artisten liburutegietan, arkitekturako tratatuak egoten ziren, hala nola Serliorenak eta Vignolarenak, beste batzuekin batera: geometriakoak, perspektibakoak eta erromata-

Plata

La técnica de **plateado** es similar a la de dorado al agua, aunque a veces el bol utilizado bajo la lámina metálica puede ser de otro color: por poner algunos ejemplos citamos el bol negro bajo la hoja plateada en la paloma de la gloria (retablo mayor) o el bol ocre en las nubes de la talla de San José (retablo de San José).

La plata, con el paso del tiempo, sufre una fuerte **oxidación** tomando un tono oscuro, por lo que su identificación no resulta siempre fácil.

En estas piezas el plateado se ha utilizado únicamente en aquellos elementos que **imitan el tono metálico**, tales como la espada de San Pablo o los yelmos de los escudos de Oiartzun (retablo mayor), casco y armadura de San Miguel (retablo de San Luis Gonzaga), espada de Santa Catalina (retablo de Santa Catalina) o cetro de San Nicolás (retablo de San Nicolás). Igualmente la plata es la encargada de escenificar la luz diáfana y brillante de las glorias, recubriendo nubes e incluso la figura del Espíritu Santo (retablo mayor, San Nicolás, Santa Catalina, San Martín) y reviste también las nubes sobre las que reposan la Virgen del Rosario (retablo de la Virgen del Rosario) y San José (retablo de San José). Salvo en este último caso, donde el metal está protegido por una corla o barniz coloreado de tono amarillento, la plata no ha recibido revestimientos especiales.

Estofado

Englobamos dentro del estofado **todas aquellas labores realizadas sobre el pan de oro**, distinguiendo por la claridad expositiva dos técnicas diferenciadas: **el esgrafiado**, y **el estofado a punta de pincel**, con un apartado especial para la **labor del punzón**.

Salvo en las mazonerías de San Luis Gonzaga y Nuestra Señora de los Dolores, donde se alternan el dorado y el color, en los demás retablos los policromadores han diferenciado claramente entre la arquitectura, única y exclusivamente dorada —con o sin bronceados— y las escenas y tallas estofadas.

Mediante el estofado, los policromadores pretendían principalmente la imitación de los lujosos vestidos de la época, tales como brocados y damascos. En las imágenes se diferencian las diversas prendas, es decir, túnica y manto, así como el envés y haz de cada una de ellas, mediante colores y labores diversas, alternando esgrafiado, estofado y punzón.

Los modelos ornamentales provenían de libros, estampas, grabados alemanes de Durero, dibujos de Miguel Ángel y grabados de tema principalmente sacro. En las bibliotecas de los artistas se encontraban tratados de arquitectura, como los de Serlio y Vignola, junto a otros de geometría, perspectiva y edificios romanos, textos clásicos como los Ovidios moralizados, libros de aventuras, obras famosas, y especialmente hagiografías⁴⁰.

40. Echeverría Goñi, P.L.: op. cit., Pamplona, 1990, p.12.

ren eraikinei buruzkoak, testu klasikoak (Ovidio moralizatuak, adibidez), abenturazko liburuak, obra famatuak, eta, bereziki, hagiografiak⁴⁰.

– *Esgrafiatua*

Esgrafiatua dekoratzeko teknika bat da, honetan datzana: aldez aurretik eginiko marrazki bati jarraituz, grafio izeneko lanabes ziztagarri baten bidez karrakutzen da urrea-reen gainean aplikaturiko kolore uniformeko geruza baten gaina. Era horretara, urrea partzialki ikusten uzten da, eta distirak eta marrazkiak sortzen dira (49-50-51. arg.).

Erretaula nagusiko erliebe eta tailuetan, esgrafiatua pintzel-puntazko estofatuarekin konbinatzen da. Teknika puru edo isolatu moduan, espazio txikietara mugatzen da, hala nola atributuak, mantu eta tuniken ifrentzuak, gerrikoak, mendelak eta fri-soak, nahiz eta kasuren batzuetan mantu edo tunika oso batean garatzen den.

Esgrafiatuak hainbat motatako motiboak garatzen ditu. Motibo **geometrikoen** artean, **marradura** gailentzen da, marra paraleloek osatua, zeinak izan baitaitezke edo jarraituak, gainalde osoa hartzen dutela, edo txikiak eta txandakatuak (marradura ete-na), horizontalak, bertikalak eta maiz zeharrak.

Marradura, ugaria bada ere, bakarrean, jantzietako zona sekundarioetara mugatua dago, eta, konparazioan, azalera txiki samarrak hartu ohi ditu. Mantu eta tuniketako estofatuen barruan aurkituko du toki gailena, horietan guztietan ageri baita, garai hartako arropaje oinarriaren brokatuetako urrezko hariak imitatuz.

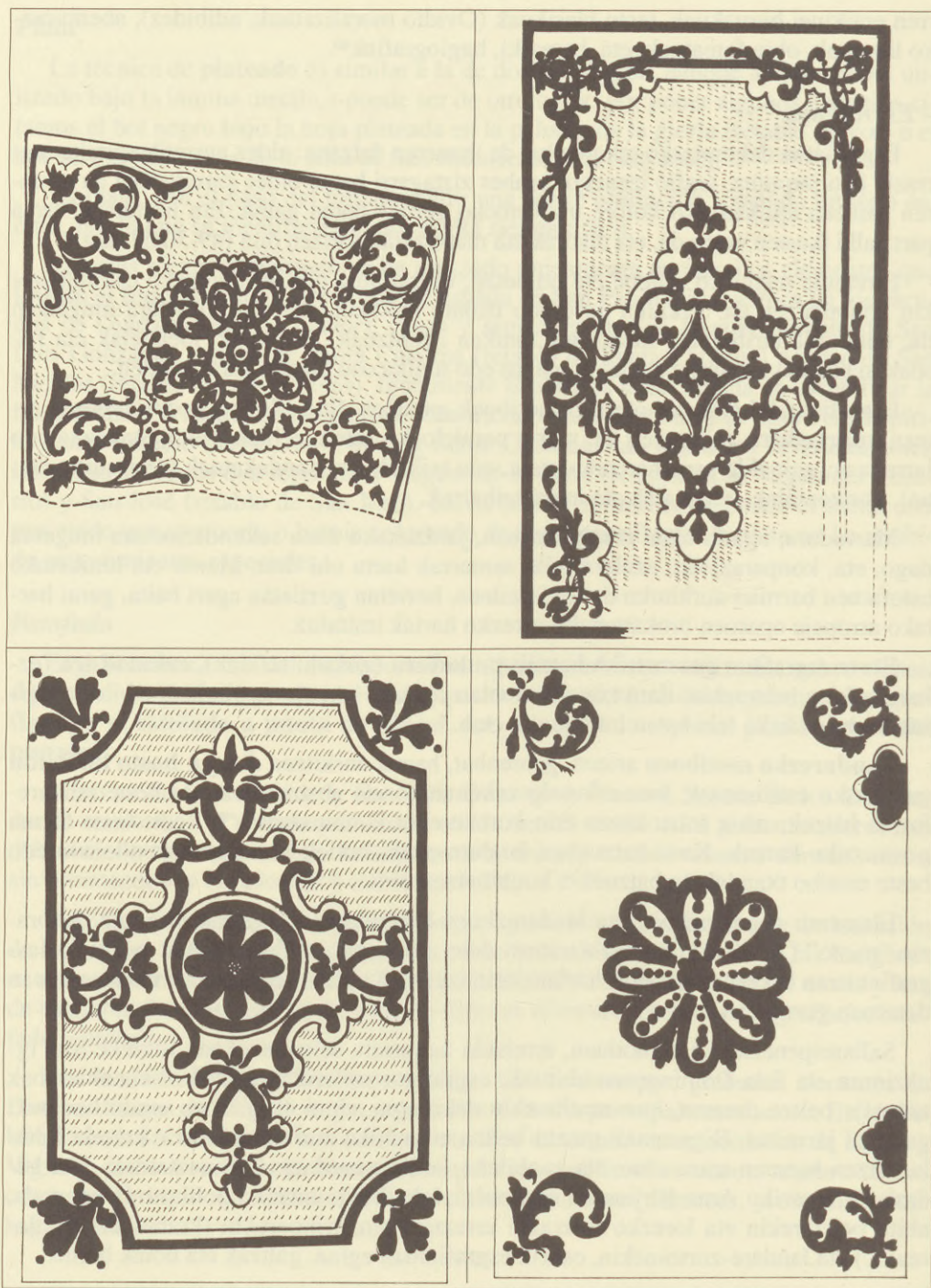
Beste esgrafiatu geometriko batzuk **txuladura** (zirkulu txikiak), **ezkatadura** (ezkata txikien marrazkia, ilara txandakatuetan eginak, barruan apainduak edo ez), **sigisaga** (argirudizko tela baten imitazioa), etab.

Landarezko motiboen artean, gehienbat, hauek aurkitzen ditugu: **hosto kiribildu** gutxi-asko estilizatuak, lore eskuarki eskematiko eta abstraktuak, eta beste landare-forma batzuk, maiz trazu zuzen edo kurbatuekin konbinatuak, “C” edo beste forma geometriko batzuk. Kasu batzuetan, landare-eredu horiek hondoetako txuloekin edo beste motibo txandakatu batzuekin konbinatzen dira.

Elementu geometrikoen eta landarezkoen konbinazioak ugariak dira, eta dekorazio “misto” (26-27-28. ir.) bat ezartzen dute. Polikromatzaileak orobat erabili du esgrafiatuaren teknika, zuraren hariak imitatzeko, Kristok zenbait eszenatan soinean daraman gurutzean.

Salbuespenezko kasu moduan, erretaula nagusian, seinaltatzekoak lirateke San Ignazioaren eta San Domingoren abituak, esgrafiatu soilarekin eginak. Lehenbizikoak arropaje beltza darama, lore-motiboekin dekoratua, ehun eta frisoen eredu hedatuki garatuei jarraituz. Bigarrenak mantu beltza eta tunika zuria daramatza, kartela lobuluanitzen barruan trazu ahur eta ganbileko landare-ereduekin gaineztatuak. San Isidro (Arrosariko Ama Birjinaren erretaula), teknikoki, antzeko polikromia ageri du, abitu beltzarekin eta lorezko marrazki urreztatu simetrikoarekin (krabelina, bitxilo-reak...) eta landare-zurtoinekin, osorik esgrafiatuan egina, galtzak eta botak barne.

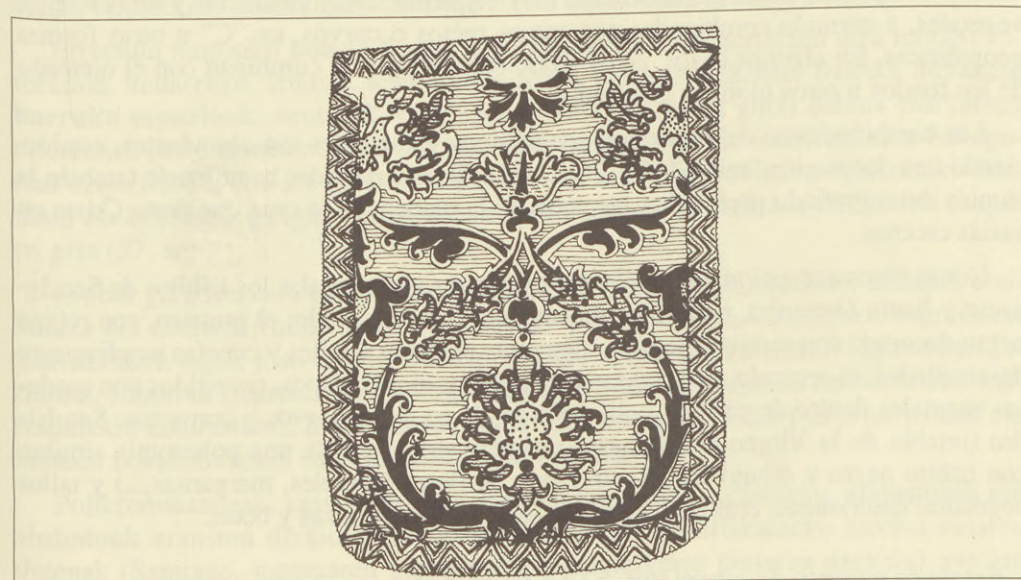
40. Echeverría Goñi, P.L. : op. cit, Iruñea, 1990, 12. or.



26. Dekorazio estratigrafikoa. Liburuak.
Decoración esgrafiada. Libros.



27. Dekorazio estratigrafikoa. Mendelak.
Decoración esgrafiada. Cenefas.



28. Dekorazio estratigrafikoa. Oihala.
Decoración esgrafiada. Paño.

– *Esgrafiado*

El esgrafiado es una técnica de decoración consistente en raer, siguiendo un dibujo previo, mediante un útil punzante denominado garfio o grafio, sobre una capa de color uniforme aplicada sobre el oro. De esta manera se deja ver el oro parcialmente, creando visos y dibujos (fot. 49-50-51).

En los relieves y tallas del retablo mayor, el esgrafiado se combina con el estofado a punta de pincel. Como técnica pura o aislada se circunscribe a pequeños espacios, tales como atributos, enveses de mantos y túnicas, cinturones, orlas y cenefas, aunque existen casos en que se desarrolla en todo un manto o túnica.

El esgrafiado desarrolla distintos tipos de motivos. Entre los **geométricos** destaca el **rayado o rajado**, consistente en rayas paralelas, bien continuas ocupando toda la superficie, bien pequeñas y alternadas (rayado discontinuo), horizontales, verticales y a menudo oblicuas.

El rayado, aunque abundante, por sí solo está limitado a zonas secundarias de las vestimentas, ocupando superficies relativamente pequeñas. Encontrará su lugar preponderante dentro de los estofados de los mantos y túnicas, ya que se halla presente en todos ellos, imitando los hilos de oro de los brocados de los ricos ropajes de la época.

Otros esgrafiados geométricos son el **ojeteado** (pequeños círculos), el **escamado** (dibujo de pequeñas escamas en filas alternadas, adornadas o no en su interior), el **zig-zag** (imitación de una tela de moiré), etc...

Entre los **motivos vegetales** encontramos principalmente **roleos de hojas** más o menos estilizados, flores generalmente muy esquemáticas y abstractas y otras formas vegetales, a menudo combinadas con trazos rectos o curvos, en “C” u otras formas geométricas. En algunos casos, estos modelos vegetales se combinan con el ojeteado de los fondos u otros motivos alternados.

Las combinaciones de elementos geométricos y vegetales son abundantes, estableciendo una decoración “mixta” (fig. 26-27-28). El policromador ha utilizado también la técnica del esgrafiado para imitar las vetas de la madera en la cruz que porta Cristo en varias escenas.

Como casos excepcionales en el retablo mayor cabría señalar los hábitos de San Ignacio y Santo Domingo, realizados únicamente con esgrafiado; el primero, con ropaje negro decorado con motivos florales, siguiendo patrones textiles y cenefas ampliamente desarrolladas; el segundo, portando manto negro y túnica blanca, revestidos con modelos vegetales dentro de cartelas polilobulares, de trazos cóncavos y convexos. San Isidro (retablo de la Virgen del Rosario) presenta técnicamente una policromía similar, con hábito negro y dibujo dorado simétrico de flores (claveles, margaritas,...) y tallos vegetales, enteramente realizado en esgrafiado, incluidas calzas y botas.

– *Estofado a punta de pincel* (fot. 52-53-54-55-56)

El **estofado a punta de pincel** es, en sentido estricto, la decoración realizada pintando labores de diversos colores directamente sobre el fondo de oro bruñido. Esta pintura

– *Pintzel-puntazko estofatua* (52-53-54-55-56. arg.)

Pintzel-puntazko estofatua, adiera hertsian, urre txartatuzko hondoaren gainean zuzenean hainbat koloretako lanak pintatuz eginiko dekorazioa da. Pintura horrekin batera joan ohi da esgrafiatua, gainalde koloreztatuak karrakutzen dituen eta urrea bistan uzten duena. Horren emaitza urrezko kolore eta distiren nahastura bat izan ohi da.

Erretaula nagusian, estofatuak **toki gailena** hartzen du dekorazioaren barruan, gainalde guztia figuraz eta eszenaz josten baitu, salbu eta, noski, pertsonaien haragiztadurak eta esgrafiatura edo urreztadurara bakarrik xedaturiko zonak.

Hostoek eta **loreek** pertsonaien ia mantu eta tunika guztiak okupatzen dituzte, eta aberastasun handikoak dira. Haien irudikapena era askotarikoa da, eta, eskuarki, oso estilizatuak eta sinplifikatuak dira, edo esan liteke are fantasiosoak ere badirela nahasturatan, nahiz eta lore naturalistagoak ere aurkitzen diren, hala nola **peoniak**, **zitorriak**, **krabelinak**, **iris tulipak**, **mingranak** edo **tipulak**, elkarrekin nahasirik, gurutzurik edota beregain.

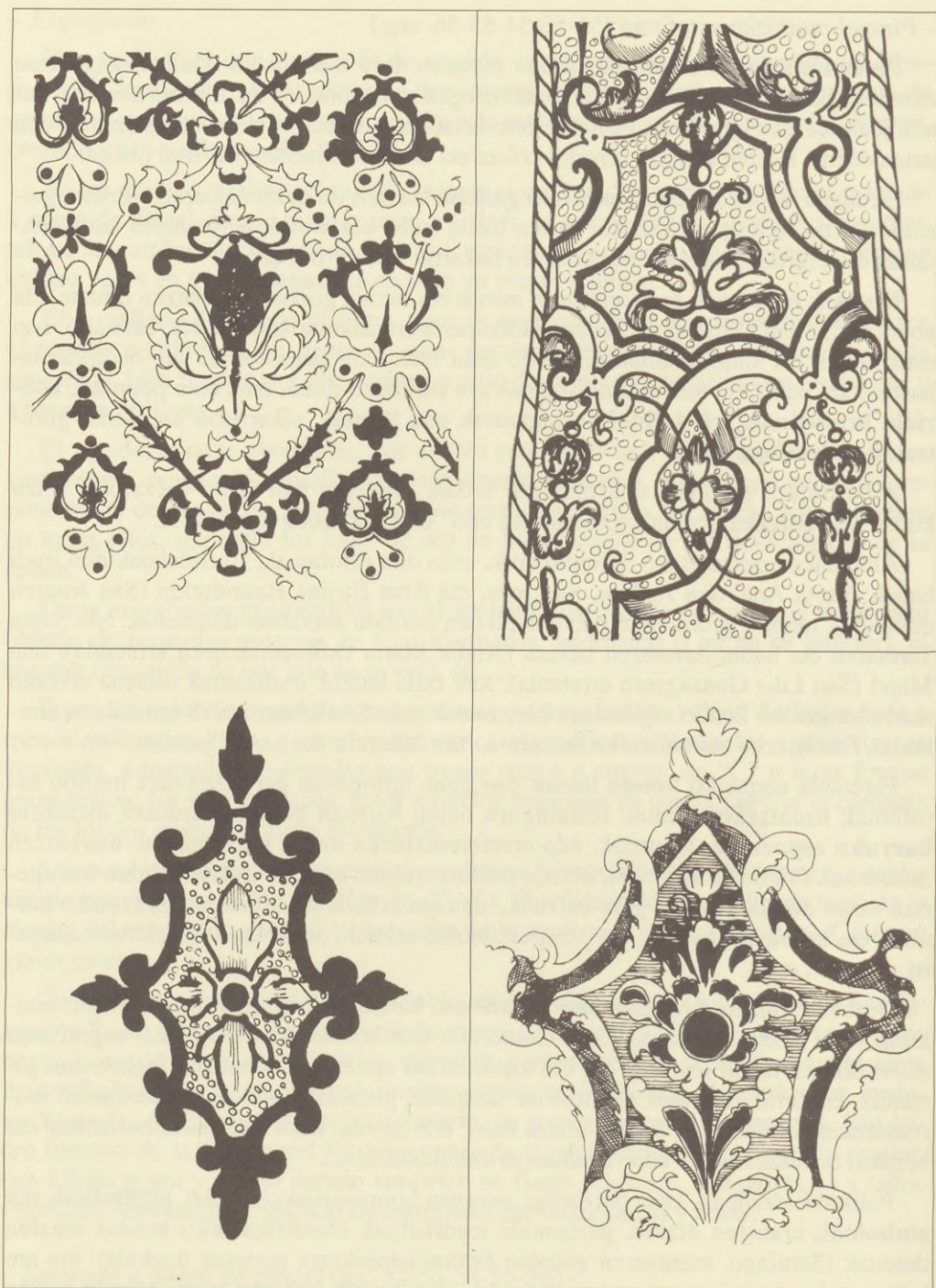
Arau orokor moduan, distribuzioak ardatz ordenatu bati jarrai diezaioke, trazu kurbatuez, zuzenez, forma geometrikoez edo “C” formakoez lagundurik.

Alboetako erretauletako eskulturetatik, asko dira estofatuak. Horrelakoak dira irudi hauek: Santa Ana, San Joakim, San Jose, eta Ama Birjina Haurrarekin (San Joserren erretaula), motibo geometriko edo botanikoen estofatu aberatsak dituztenak, edo Santa Teresaren eta Santa Arrosaren tailuak (Andre Maria Doloreetakoaren erretaula), San Migel (San Luis Gonzagaren erretaula), lore txiki batzuk irudikatuak dituen urrezko marradurarekiko hondo argi batean barreiatuak, edo San Ignazio (San Ignazioren erretaula), fantasiatzko animaliekiko landare-sortaz dekoraturiko kasula jantzita.

Erretaula nagusiko **hondo lisoak** oso gune aproposak gertatzen dira motibo estofatuak hedatzeko, irudiak testuinguru baten barruan kokatuz. Irudika ditzakete **barruko espazioak**, neutroak, edo erreferentziatzko marra gutxi batzuk markatzen dituztenak (baldosazko zorua, etab.), gortina irekiek espazio indeterminatu bat agerian uzten dutela, edo are gela-barruak, atea eta eskaillerak dituzten egoitzetako hormak, eta kolomak, gangak eta perspektibatzko arkuak, arkitektura zizelatuen osagari gisa (57. arg.).

Orobat garatzen dira **kanpoko espazioak**, harkaitz, landare, hosto, zuhaitz, erai-kuntza eta abarren irudikapenak. Gainerako motiboetan ikusi dugunez, esgrafiatua marrazkiaren lagun joan ohi da, eta azpimarratu egiten du, zuhaitzen inguruneari jarraituz, enborrak marratuz eta hostoak mugatuz, planoak norabide desberdineko marradurekin kontrastatuz, horma-orriak betez edo zoruko baldosak marra horizontal eta bertikal txandakatuekin edo zirkuluekin indibidualizatuz.

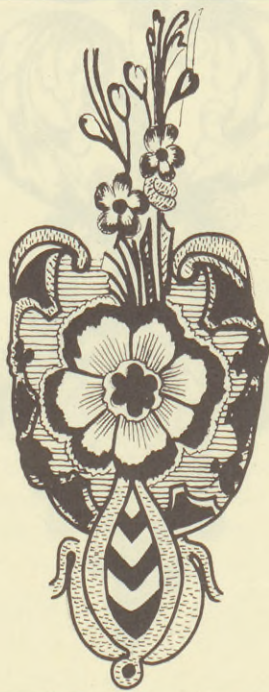
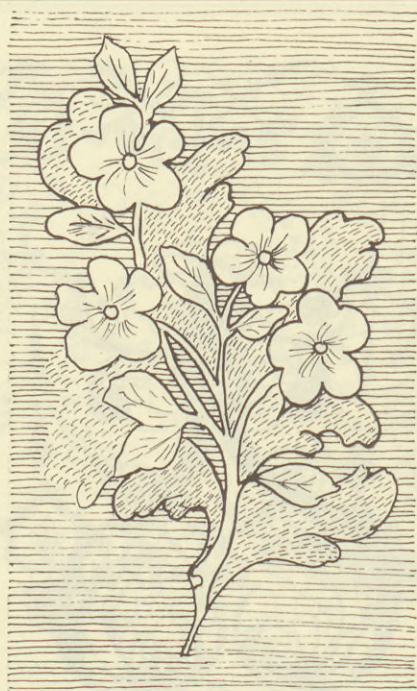
Polikromatzaileak, kasu batzuetan, eszenen konposizioa osatzeko, **atributuak** eta **sinboloak** eransten dizkio, pertsonaia irudikatuak identifikatzeko modua ematen dutenak (Santiago, mantuaren gainean erromes-maskorra pintatua daukala), eta are tailuaren kontzepzioa ere eraberritzen du, eskultoreak kontuan hartu gabeko tokian elementuak erantsiz (Espiritu Santuaren usoa San Estebanen Harrikatzean, eta aingeru-hegoa Deikundean).



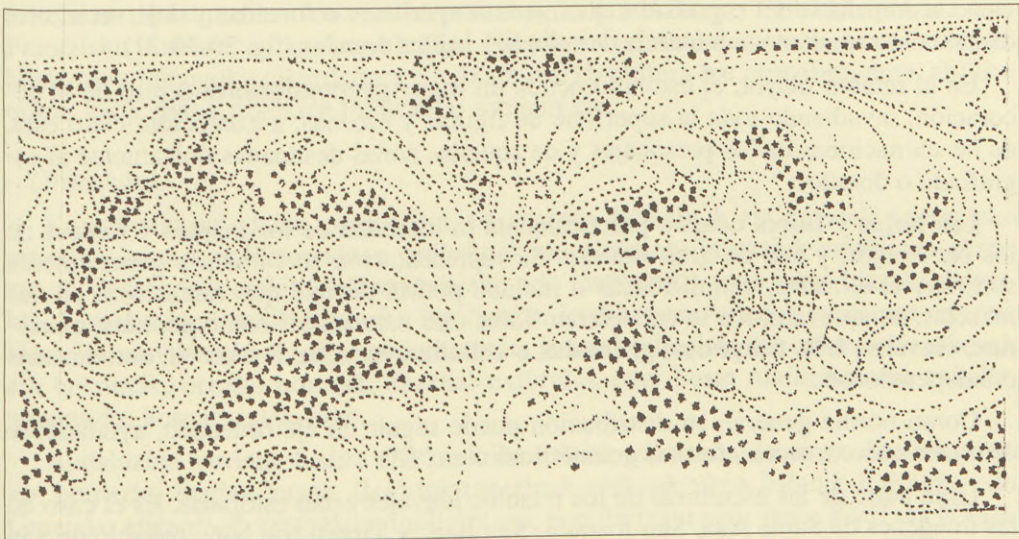
29. Dekorazio estofatua.
Decoración estofada.



30. Dekorazio estofatua.
Decoración estofada.



31. Dekorazio estofatua. Loreak.
Decoración estofada. Flores.



32. Urrearen gainean puntzoiez egindako landarezko dekorazioa. San Luis Gonzagaren erretaularen aulkiteria.

Decoración vegetal realizada a punzón sobre el oro. Banco del retablo de San Luis Gonzaga.

– Puntzoia

Puntzoi-lana **metalezko lanabes** ziztagarri batez gauzatzen da. Forma jakin bateko punta bat du akabera, eta gainalde baten gainean sakatzen da, erreferentziako marrazkia hartan inprimatua geratzeko. Operazio hori, eskultura polikromatuan, plano urreztatua-ren gainean gauzatzen da, eta errearen erliebezko eta dardarazko efektuak sortzen dira, bai eta gainalde lisoen eta garautsu edo irregularren arteko kontrasteak ere (58. arg.).

Puntzoi-lanak ugari dira parrokiako erliebe eta eskultoretako dekorazioan. Erretaula nagusian, **puntzoi indibidual biribil** bat identifikatu da, eta **lau puntaz osaturiko** beste bat, kanpoko ertzak biribilduak dituena (59. arg.).

Puntzoiarekin landuriko areak, gehienbat, arropaje estofatuetan daude lokalizatuak, dela gainalde urreztatua betetzen, dela hainbat eratako marrazkiak sortzen, hala nola ezkatadurak, barruan puntuak dituzten erronboak, zirkulu-multzoak, lore txikiak, marra jarraituak, etab. Orobat dekoratzen ditu liburuak, atributuak, xingolak, etab.

San Luis Gonzagaren erretaulan, puntzoiak motibo dekoragarriak sortzen ditu arkitekturako orri lisoetan. Horrela, Sagrarioko bankuan edo atean, polikormatzaileak tenplete baten fatxada landu du idulki baten gainean, edo lore-motibo bat dado baten oinarriaren gainean (32. ir.). Era berean, San Nikolasen erretaulan, erlikiak gordetzen diren bankuko kutxen zenbakiak puntzoi bidez eginak daude.

– Orri lisoetako polikromia

Arrosarioko Ama Birjinaren eta San Nikolasen erretaulaetako irudi batzuk polikromatzeko, kolore liso oso biziak eta tonu pastelak baliatu dira, apur bat ñabartuak, eta

viene acompañada del esgrafiado, que rae las superficies coloreadas y deja ver el oro, dando como resultado una mezcla de colores y brillos dorados (fig. 29-30-31).

En el retablo mayor, el estofado ocupa un **lugar preponderante** dentro de la decoración, invadiendo toda la superficie de figuras y escenas, a excepción, claro está, de las carnaciones de los personajes y de aquellas zonas destinadas únicamente al esgrafiado o dorado.

Las **hojas y flores** ocupan prácticamente la totalidad de los mantos y túnicas de los personajes, y son de gran riqueza. Su representación es variada y generalmente son muy estilizadas, simplificadas o incluso podría decirse que fantasiosas en sus mezclas, aunque también se encuentran flores más naturalistas como **peonías, azucenas, claveles, iris, tulipanes, granadas o cebollas**, mezcladas entre sí, entrelazadas o independientes.

Como norma general, su distribución puede seguir un eje ordenado, ayudándose de trazos curvos, rectos, formas geométricas o en "C".

Gran parte de las esculturas de los retablos laterales están estofadas. Es el caso de las imágenes de Santa Ana, San Joaquín, San José, y Virgen con Niño (retablo de San José), con ricos estofados de motivos geométricos y botánicos, o las tallas de Santa Teresa y Santa Rosa (retablo de Nuestra Señora de los Dolores), San Miguel (retablo de San Luis Gonzaga), con representación de pequeñas flores salpicadas en un fondo claro con rayado de oro, o San Ignacio (retablo de San Ignacio) con casulla decorada de rameado con animales fantásticos.

Los **fondos lisos** de las escenas del retablo mayor constituyen espacios muy adecuados para desplegar motivos estofados, situando las imágenes dentro de un contexto. Pueden representar **espacios interiores**, neutros, o marcando unas pocas líneas de referencia (suelo de baldosa, etc...), con telones abiertos que descubren un espacio indeterminado, o incluso interiores de habitaciones, muros de estancias con puerta y escaleras, y columnas, bóvedas y arcos en perspectiva como complemento de arquitecturas esculpidas (fot. 57).

Igualmente se desarrollan **espacios exteriores**, representación de rocas, plantas, hojas, árboles, construcciones, etc... Como hemos visto en los demás motivos, el esgrafiado acompaña al dibujo y lo subraya, siguiendo el contorno de los árboles, rayando los troncos y delimitando las hojas, contrastando los planos con rajados en distinto sentido, rellenando los panes de muro o individualizando las baldosas del suelo con rayas alternadas horizontales y verticales o círculos.

El policromador, en algunos casos, completa la composición de las escenas añadiendo **atributos y símbolos** que permiten identificar a los personajes representados (Santiago, con la concha de peregrino pintada sobre su manto), incluso reforma la concepción de la talla al añadir elementos allí donde no lo había considerado necesario el escultor (paloma del Espíritu Santo en la Lapidación de San Esteban y ala del ángel en la Anunciación).

– *Punzón*

La labor de punzón se ejecuta mediante un **instrumento metálico** punzante rematado en una punta de forma determinada que se presiona sobre una superficie, que-

erliebean urrezaturiko friso lodiak (60. arg.). San Antonio Paduakoaren eta San Frantzisko Asiskoaren arropajee (San Nikolasen erretaula), kolore marroi zuhailekoak, tonu ilunagoko pikardadura edo txantiloizko pintura bat errezibitu dute, abituen estofa lodia ahalik fidelkien imitatzeke asmoarekin.

– Ordezkoak

Konstituzio sinodalak gorabehera, herritarren debozioak eta naturala imitatzeke grinak eskultura polikromatuan ordezkoak eta elementu erantsiak erabiltzea ekarri zuten. Ordezkorik erabilienak anatomiako edo jantzieta zona jakin batzuei dagozkie, berezko izaeragatik benetako itxurarekin irudikatzen zailenak gertatzen zirenei. Horrela, seinaltatzekoak dira, horien artean, beirazko begiak, ile naturaleko adatsak eta bekainak, orezko hortzak, azazkal naturalak edo, beste maila batean, sokaka, arantzazko koroak, telak, etab.

Andaluzian sarriago badira ere, praktika batzuk asko zabaldu ziren. Esate baterako, **beirazko begien** kasua. Begi-inkrustazioak ohikoak ziren jadanik Egiptoko edo Greziako artean⁴¹. Penintsulako irudigintzan, popularizatu egin ziren XVII eta XVIII. mendeetan, eta, agi danean, Granadako eskola izan lehena horrelakoak erabiltzen.

Begi inkrustatuak beirazkoak edo arrautza-azalezkoak izan zitezkeen. Lehenak, usuagoak, beira gardenezko kasket esferikoak ziren, eta barrutik pintatzen zitzairen irisa eta zuringoa. Bi prozedura desberdini jarraituz egin zitezkeen: puztua, zeinarekin begi esferiko huts bat lortzen baitzen, pinturarako aproposa zena, eta mazizoa, molde bidez egiten zena.

Begiak aurpegian txertatzeko ere bi sistemari jarrai ziezaioketen: ohikoena da pertsonaiaren maskara edo aurpegia burutik bereiztea, bekokian ebakia eginez, atzeko aldean aurpegiarantz irekitzen diren bi zulo eginez, eta haietan begiak ezarriz. Argizariarekin, lakrearekin, igeltsuarekin edo beste eransgarriren batekin eusten zaie begiei.

Beste prozedura aurpegiaren aurrealdetik bi zulo egitea da. Haietan txertatzen eta finkatzen dira begi-globoak, eta orearekin modelatzen dira betazalak eta begiaren kanpoaldea. Praktika hori, erretaula polikromatu batzuetan, tailatu eta gero gauzatu zen, eskultoreak ordezkoa aurreikusi ez zuen tokian⁴².

Erretaula nagusiko eskulturrek ez daukate beirazko begirik. Hala ere, ugari dira parrokiako alboetako erretaulatan. Esate baterako, San Joseren erretaulan (Santa Ana eta Ama Birjina, San Joakim, San Jose, aingerutxoak), Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulan (aingeru guardakoa, Tobias eta aingerua, Arrosarioko Ama Birjina, San Isidro), San Nikolasen erretaulan, San Ignazio, Santa Katalina, San Martin (61. arg.) eta San Frantziskorenean, etab. Horien guztien artetik, nabarmentzekoa da San Luis Gonzagaren erretaulako San Migelen begien tonu urdinxka ikusgarria.

41. Arte grekoan, brontzezko eskultura batzuek errezibitu zituzten begi-inkrustazioak, zeinetan zuringoaren imitazioa material zurien bidez egiten baitzen (marmola edo antzekoa), eta irisarena eta begi-niniena hainbat koloretako hariarekin edo beira-orearekin.

42. Retablo de San Juan Bautista de Hernani. Barrio, M., Berasain, I. : op. cit. Lyon, 1999.

dando impresa en ella el dibujo referido. Esta operación, en escultura policromada, se lleva a cabo sobre el plano dorado, creando efectos de relieve y vibraciones del oro, contrastes entre superficies lisas y graneadas o irregulares. Normalmente es la última tarea realizada durante la policromía (fot. 58).

La labor de punzón es abundante en la decoración de los relieves y esculturas de la parroquia. En el retablo mayor se han identificado **un punzón individual redondo** y otro **formado por cuatro puntas**, de bordes exteriores redondeados (fot. 59).

Las áreas trabajadas con punzón se localizan principalmente en los ropajes estofados, bien rellenando la superficie dorada, o creando diversos dibujos, como escamados, rombos con puntos en el interior, grupos de círculos, pequeñas flores, líneas continuas, etc... También decora libros, atributos, galones, etc...

En el retablo de San Luis Gonzaga, el punzón crea motivos decorativos en los paños lisos de la arquitectura. Así en el banco o en la puerta del Sagrario, el policromador ha labrado la fachada de un templete sobre un pedestal o sobre la base de un neto un motivo floral (fig. 32). De igual manera, en el retablo de San Nicolás, la numeración de las cajas del banco donde se guardan las reliquias está realizada mediante punzón.

– *Policromía de paños lisos*

Algunas figuras de los retablos de la Virgen del Rosario y San Nicolás han sido policromadas mediante colores lisos muy vivos y tonos pasteles, ligeramente matizados, y gruesas cenefas doradas en relieve (fot. 60). Los ropajes de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís (retablo de San Nicolás), de color marrón pálido, han recibido un salpicado o estarcido en tonos más oscuros con intención de imitar lo más fielmente posible la estofa gruesa de los hábitos.

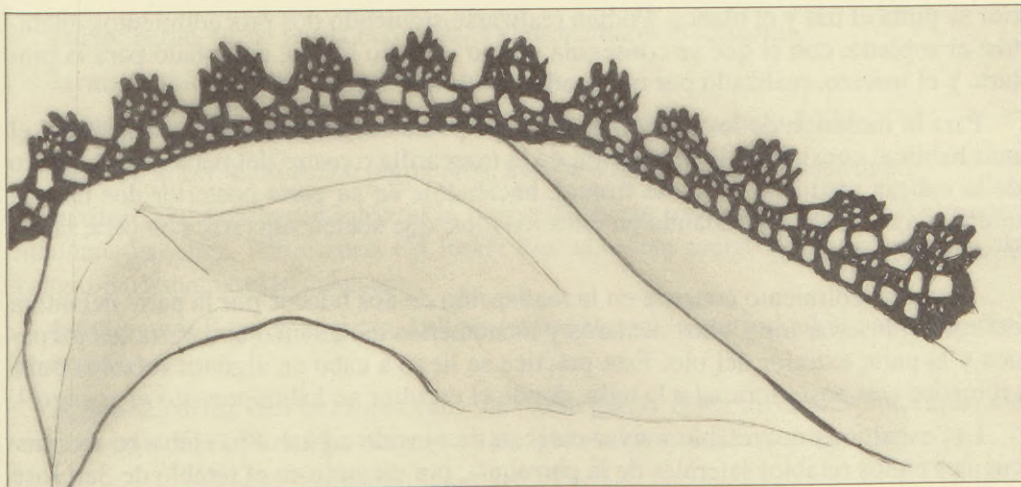
– *Postizos*

A pesar de las constituciones sinodales, la devoción popular y el afán de imitación del natural llevó a la utilización de postizos y elementos añadidos en escultura policromada. Los postizos más utilizados corresponden a aquellas zonas de la anatomía o de la indumentaria que, por su propia naturaleza, resultan más difíciles de representar de una manera veraz. Así, entre ellos se pueden señalar los ojos de cristal, las pelucas y pestañas de pelo natural, los dientes de pasta, las uñas naturales, o, en otro orden, cuerdas, coronas de espinas, telas, etc...

Aunque más frecuentes en Andalucía, algunas prácticas se divulgaron ampliamente. Es el caso de los **ojos de cristal**. Las incrustaciones de ojos eran ya habituales en el arte egipcio o griego⁴¹. En la imaginería de la península se popularizaron durante los siglos XVII y XVIII, siendo al parecer la escuela granadina la primera en utilizarlos.

Los ojos incrustados podían ser de cristal o cascarilla de huevo. Los primeros, más usuales, consisten en un casquete esférico de cristal transparente, por cuyo inte-

41. En el arte griego, algunas esculturas de bronce recibieron incrustaciones de ojos, donde la imitación del blanco se realizaba mediante materiales de este color (mármol o similar) y la del iris y pupilas con piedras de diversos colores o pasta de vidrio.



33. Arrosarioko Ama Birjinaren mantuaren farfailya. (San Josereren erretaula).
Puntilla del manto de la Virgen del Rosario (retablo de San José).

Arrosarioko Ama Birjinaren eta San Josereren oinetan dauden aingerutxoetan baka-
rrik ikusi da begiak txertaturik dauzkatela, maskararen atzean zulatzearen teknikare-
kin. Hala ere, aihertzen gara pentsatzera ezen aipaturiko gainerako kasuetan ere pro-
zedura bera praktikatu dela, hori baitzen usuena eta ez baitugu inolako pitzaturik edo
galerarik topatu irudietako betazaletan.

Ordezko elementu horien artean, orobat nabarmentzen da, San Josereren erretaulan,
Ama Birjinaren mantuko mendelean, purpuraren gainean dagoen tela urreztatuzko
parpaila (62. arg.). Zeta urdinezko xingola bati josirik doa, eta xingola, berriz, eskul-
turako oinarriari kolaturik doa. Horrela, ezkutuan geratzen da, prestakinezko eta po-
likromiazko geruzengatik (33. ir.).

Azken elementu moduan, **harri** zurixka eta zeharrargi bat aipatuko dugu, San Jo-
seren tunikako goiko aurrealdean inkrustatua (San Josereren erretaula), eta santuaren
polikromia aberatsa osatzen duena.

– Koloreak

Erretaulen polikromiako kontratuetan, orobat azpimarratzen zen koloreen kalita-
tea: finak eta ehoak izan behar zuten, eta, aldi berean, ongi banatuak. San Estebango
parrokiako erretauletan enplegaturiko koloreak **askotarikoak** dira, eta garai hartan
erabili ohi zen gamari dagozkio: zuria, horasta, arrosa, laranja, gorria, berde argia,
berde bizia, berde iluna, urdin argia, urdin bizia, marroia eta beltza.

Kolore opakoak pigmentu dentsuak erabiltzetik ateratzen dira, eta tonu argiak,
berriz, pigmentu zuriak gehituz.

Erretaula nagusian eginiko analisisien arabera, erabilitako pigmentuak ondoko
hauek izan dira:

rrior se pinta el iris y el blanco. Podían realizarse siguiendo dos procedimientos distintos: el soplado, con el que se conseguía un ojo esférico hueco, apropiado para la pintura, y el macizo, realizado por moldeado.

Para la inclusión de los ojos en el rostro se podían seguir también dos sistemas: el más habitual consiste en la separación de la mascarilla o rostro del personaje del resto de la cabeza mediante un corte frontal, haciéndole en su parte posterior dos huecos que abren a la cara e instalando en ellos los ojos, que suelen sujetarse con cera, lacre, yeso u otro adhesivo.

Otro procedimiento consiste en la realización de dos huecos por la parte delantera del rostro, insertar los globos oculares y mantenerlos modelando con pasta los párpados y la parte exterior del ojo. Esta práctica se llevó a cabo en algunos retablos policromados con posterioridad a la talla, donde el escultor no había previsto el postizo⁴².

Las esculturas del retablo mayor carecen de ojos de cristal. Sin embargo son frecuentes en los retablos laterales de la parroquia, por ejemplo en el retablo de San José (Santa Ana y la Virgen, San Joaquín, San José, angelitos), retablo de la Virgen del Rosario (ángel de la guarda, Tobías y el ángel, Virgen del Rosario, San Isidro), retablo de San Nicolás, de San Ignacio y San Francisco Javier, de Santa Catalina y San Martín, etc... destacando entre todos ellos la espectacular tonalidad azulada de los ojos de San Miguel del retablo de San Luis Gonzaga (fot. 61).

Únicamente en los angelitos a los pies de la Virgen del Rosario y San José, se ha podido observar la inclusión de los ojos, con la técnica del excavado posterior de la mascarilla. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que en los demás casos mencionados se ha practicado el mismo procedimiento, por ser el más usual y no haber encontrado ningún tipo de grieta o pérdida en los párpados de las figuras.

Dentro de estos elementos postizos destaca también **la puntilla** de tela dorada sobre mixtion en la orla del manto de la Virgen en el retablo de San José (fot. 62). Va cosida a una cinta de seda azul que a su vez va encolada al soporte de la escultura, de manera que permanece oculta por las capas de preparación y policromía (fig. 33).

Como último elemento citaremos una **pedra** blanquecina traslúcida incrustada en la zona frontal superior de la túnica de San José (retablo de San José), que completa la rica policromía del santo.

– Colores

En los contratos de policromía de los retablos se hacía también hincapié en la calidad de los colores, que debían ser finos y molidos, a la vez que bien distribuidos. Los colores empleados en los retablos de la parroquia de San Esteban son **variados**, y corresponden a la gama utilizada habitualmente en la época: blanco, amarillento, rosa, anaranjado, rojo, verde claro, verde intenso, verde oscuro, azul claro, azul intenso, marrón, negro.

42. Retablo de San Juan Bautista de Hernani. Barrio, M., Berasain, I.: op. cit., Lyon, 1999.

zuria: berun-zuria, purua edo kaltzio-karbonatoarekin nahastua.

laranja: minioa, berun-zuriarekin nahastua.

gorria: bermiloia berun-zuriarekin nahastua, eta, batzuetan, lurkiekin.

berdea, kobre-klorurozko pigmentua, kaltzio-karbonatoarekin nahastua.

urdina, indigoa berun-zuriarekin nahastua, beste tonu urdin batentzako oinarri moduan, esmaltez, berun-zuriz eta lurkiz osatua, edota indigoa berun-zuriarekin eta kaltzio-karbonatoarekin nahastua.

beltza, egur-ikatzaren beltza, kaltzio-karbonatoarekin eta lurkiekin nahastua, proportzio txikian.

Aglutinagarriez den bezainbatean, olio lehorgarria detektatzen da pinturazko eta animali jatorriko kolazko geruza guztietan, igeltsuzko aparailuan eta boloan.

– *Haragiztadurak*

Horrela esaten zaio agerian geratzen diren gorputz-ataletako pinturari: **aurpegia, oinak, eskuak, soinak,** etab. Horien elaborazioa izan ohi da pintatzaile urreztatzailearen eginkizunik garrantzitsuenetako bat. Horien aparailua meheagoa izan ohi da, eskulturako bolumen tailatuak ez lausotzeko, eta horien bukaerak markatzen du polikromatzeko prozesuaren amaiera.

Erliebeen eta tailuen pinturaren eboluzioan, haragiztadura matea distiratsuarekin txandakatu izan da. Lehenbizikoa errealistagoa da, eta naturalaren kopian ñabardura handiagoak egiteko aukera ematen du. Bigarrenak distira berezi bat ematen dio, eta segidako hainbat operazio eskatzen ditu.

San Estebanen erretauletako haragiztadurak estudiatzea lan konplexua da, ezen ia guztiek errezibitu dituzte geroztikako interbentzioak, jatorrizko polikromia ezkutatzen eta hutsaltzen dutenak.

Horrela, erretaula nagusian, haragiztaduren multzo guztia koloreberritua izan da. Atzematearen erretaulan San Markoren oin ezkerreko eraztun-eritik eta San Pedroren kopetatik hartutako haragiztaduren bi mikrolaginen analisiak datu berak ematen dituzte:

- Haragiztadurazko lehen geruza bat, jatorrizkoa, aldi berean bi estratuz osatua: bata horasta arrosakara, berun-zuriz eta bermiloizko aztarnez osatua (20-35 mikra), bestea arrosakara-moraila, berun-zuriz, bermiloiz, lur-aztarnaz eta azuritaz osatua (35-40 mikra).
- Eta bigarren haragiztadura bat, koloreberritzeari dagokiona, bi estratutan: zurixka, berun-zuriz, kaltzio-karbonatoz eta bario-zuriz osatua (30-50 mikra), arrosakara, berun-zuriz, kaltzio-karbonatoz, bario-zuriz eta bermiloiz osatua (30-50 mikra).

Polikromiako bi estratuen artean, kola isolagarritzko geruza bat aplikatu da, laginetako batean nahiko lodiera handia duena.

Los colores opacos se obtienen a base de utilizar pigmentos densos, obteniendo los tonos claros por la adición de pigmentos blancos.

Según los análisis efectuados en el retablo mayor los pigmentos empleados han sido los siguientes:

blanco: albayalde, puro o mezclado con carbonato cálcico.

anaranjado: minio, mezclado con albayalde.

rojo: bermellón mezclado con albayalde, y a veces con tierras.

verde, pigmento de cloruro de cobre mezclado con carbonato cálcico.

azul, índigo mezclado con albayalde como base para otro tono azul compuesto de esmalte, albayalde y tierras, o índigo mezclado con albayalde y carbonato cálcico.

negro, negro de carbón vegetal mezclado con carbonato cálcico y tierras en baja proporción.

En cuanto a los aglutinantes se detecta el aceite secante en todas las capas de pintura y cola de origen animal en el aparejo de yeso y en el bol.

– Carnaciones

Se denomina así la pintura de las partes del cuerpo que permanecen descubiertas: **rostro, pies, manos, torsos,** etc... Su elaboración figura entre las tareas más importantes del pintor-dorador. Su aparejo habitualmente es más fino, para no empañar los volúmenes tallados de la escultura, y su acabado suele marcar el final del proceso policromado.

En la evolución de la pintura de relieves y tallas se ha alternado la encarnación mate con la pulida. La primera es más realista, y permite mayores matizaciones en la copia del natural. La segunda aporta un brillo especial, y requiere una serie de operaciones sucesivas.

El estudio de las carnaciones de los retablos de San Esteban es complicado, ya que casi en su totalidad han recibido intervenciones posteriores que ocultan y desvirtúan la policromía original.

Así, en el retablo mayor el conjunto de las carnaciones ha sido repolicromado. El análisis de dos micromuestras proporciona el mismo resultado:

- Una primera capa de carnación, original, formada a su vez por dos estratos:
 - uno amarillento rosado, compuesto por albayalde y trazas de bermellón (20-35 micras); otro rosado-violáceo, compuesto de albayalde, bermellón, trazas de tierra y azurita (35-40 micras).
- Y una segunda carnación, correspondiente a la repolicromía, en dos estratos:
 - blanquecino, compuesto por albayalde, carbonato cálcico y blanco de bario (30-50 micras); rosado, compuesto por albayalde, carbonato cálcico, blanco de bario y bermellón (30-50 micras).

Haragiztadurak koloreberritzean pintura-geruzetan bario-zuria erabili izanak interbentzioa XIX. mendetik aurrera datatzeko bidea ematen digu⁴³. Parrokiako artelanen multzo guztia konpontzeko eta egunean jartzeko kanpainaren bat izan behar zuen, ezen pintura-estratu bera identifika daiteke San Joseren, Arrosarioko Ama Birjinaren eta San Nikolasen erretauletako tailuetan.

Kolore-geruza hori, gaur egun ikus daitekeena, ez da kalitate handikoa, eta oso pinzelada lodia eta bistakoa ageri du. Oro har, besoetan, oinetan eta lepoetan, **zainak** urdinez seinalatuak datoz, errealismozko efektu handiagoa ematearren; batik bat, gizonen irudietan. Aurpegietan, **masailak** arinki gorrixkatuak ageri dira, eta, bizarrak ez duten pertsonaia gizonezkoetan, **biboteko eta bizarreko** itzalezadura grisaxka ikusten da. **Bekainak, betileak eta irisa** pinzelada marroi, beltz eta gorriekin markatuak daude, eta zenbait ñabardura dauzkate belaunek, orkatilek eta eskumuturrek.

Santa Katalinaren eta San Martinen jatorrizko haragiztadurak lisoak eta leunduak dira, eta distira karakteristikoko bat ematen die, kalitate handiko polikromia bat osatzen duena.

Estiloa

Oiartzungo erretauletako polikromiaren analisiak, eskulturaren kasuan bereziki, badu berekin halako konplexutasun bat, hainbat faktorerengatik. Lehenik eta behin, tailuetako polikromietatik asko ez datoz bat kokatuak dauden erretauletako arkitekturaren estiloarekin (erretaula nagusian eta Santa Katalinaren eta San Martinen erretaulatan izan ezik). Bigarrenik, irudi batzuek "modernizatze" interbentzio erabatekoak edo partzialak jasan dituzte moda-aldaketengatik, hala nola Arrosarioko Ama Birjinaren mantuak edo San Joseren mantuaren ifrentzuak. Azkenik, polikromiak egin diren urteak trantsizioko garaietakoak dira, forma tradizionalak eta estilo berriak batera bizi zirenekoak.

Polikromia barrokoa banatzen den hiru faseetatik⁴⁴ (naturalaren pintura, distentsioko pintura eta pintura rococo edo txineskoa), azken biak ikusten ditugu gauzatuak erretaula horietan.

Distentsioko pinturaren barruan sar genitzake San Luis Gonzagaren erretaula, Doloreetako Ama Birjinarena, San Martinena, Santa Katalinarena eta erretaula nagusia. Garai horren ezaugarria da urreztaduraren eta kolorearen arteko alternantzia bilatzea, zenbait formularen bidez lortuko dena. Horietatik lehena, motibo zizelatuetan edo tailatuetan kolorea kontzentratzea da. Horrela, polikromatu egiten dira kapitelak, koloma-fusteak, kartelak, floroiak eta gainerako elementu dekoragarriak, zona urreztatuekin kontraste nabaria eginez. Horrelakoak dira San Luisen eta Doloreetako Ama Birjinaren erretaulak, XVII. mendeko azken urteetan polikromatuak, zeinetan suma

43. Barita edo zuri finkoa 1778an gomendatu zen lehenbiziko aldiz pigmentu moduan, baina ez dirudi 1810-1820 baino lehen erabili denik (Artists pigments, V 1, 1986). Marisa González-ek emandako datuak.

44. Hemen darabiltzagun garaiketzea eta terminologia Pedro Echeverría Goñik sortuak dira, gure herrialdeko polikromiaren estudioetan aitzindari izan denak. Vélez Chaurrik eta Bartolomé bigarren faseari "argi eta itzalena" deitzen diote (Vélez Chaurri y Bartolomé, F.: op. cit. Miranda de Ebro 1998, 9-10 orr.). Zorrozuak garai horiei beroriei polikromia kontrarreformista, barrokoa eta rococo deritze (Zorrozu, J.: op. cit, Bilbo, 1998, 174-175).

Entre los dos estratos de policromía se ha aplicado una capa de cola aislante, que en una de las muestras tiene un espesor considerable.

El uso de blanco de bario en las capas pictóricas de la repolicromía de las carnaciones nos permite fechar la intervención a partir del siglo XIX⁴³. Debió tratarse de una campaña de reparación y puesta al día del conjunto de las obras de arte de la parroquia, ya que el mismo estrato pictórico es reconocible en las tallas de los retablos de San José, Virgen del Rosario y San Nicolás.

Esta capa de color, actualmente visible, no es de gran calidad, y presenta una pincelada muy gruesa y evidente. En general, en brazos, pies y cuellos, las **venas** vienen señaladas en azul para dar mayor efecto de realismo, principalmente en las figuras masculinas. En los rostros, las **mejillas** aparecen levemente sonrosadas y en aquellos personajes masculinos rasurados, se observa el sombreado grisáceo del **bigote y barba**. Las **cejas, pestañas e iris** se marcan con pinceladas marrones, negras y rojas y existen diversas matizaciones en rodillas, tobillos, y muñecas.

Las carnaciones originales de Santa Catalina y San Martín son lisas y pulidas, aportando un lustre característico que completa una policromía de gran calidad.

Estilo

El análisis de la policromía de los retablos de Oiartzun entraña, especialmente en el caso de la escultura, cierta complejidad, debida a diversos factores. En primer lugar gran parte de las policromías de las tallas no se corresponden con el estilo de la arquitectura de los retablos en los que están ubicadas (salvo en el caso del mayor y los de Santa Catalina y San Martín). En segundo lugar, algunas imágenes han sufrido intervenciones totales o parciales de “modernización” por cambios de moda, como es el caso del manto de la Virgen del Rosario o el envés del manto de San José. Por último, los años durante los cuales se han realizado las policromías pertenecen a periodos de transición en los que cohabitan formas tradicionales y nuevos estilos.

De las tres fases en las que se divide la policromía barroca⁴⁴, pintura del natural, pintura de distensión y pintura rococó o chinesca, encontramos plasmadas en estos retablos las dos últimas.

Dentro de la pintura de distensión podríamos englobar los retablos de San Luis Gonzaga, Virgen Dolorosa, San Martín, Santa Catalina y Mayor. Este período se caracteriza por la búsqueda de la alternancia entre el dorado y el color, lo que se conseguirá mediante varias fórmulas. La primera de ellas consiste en la concentración del

43. La barita o blanco fijo se recomendó por primera vez como pigmento en 1778, pero no parece haberse usado antes de 1810-1820. Datos facilitados por Marisa Gómez González.

44. Utilizamos la periodización y terminología acuñada por Pedro Echeverría Goñi, uno de los pioneros en los estudios de policromía en nuestro país. Vélez Chaurri y Bartolomé denominan a la segunda fase como “de luces y sombras” (Vélez Chaurri y Bartolomé, F.: op. cit., Miranda de Ebro, 1998, pp. 9-10). Zorroza denomina a estos mismos periodos como policromía contrarreformista, barroca y rococó (Zorroza, J.: op. cit, Bilbao, 1998, pp. 174-175).

baitaitezke aurreko etapako zantzuak, naturalaren pintura zeritzonekoak⁴⁵. Horrela, arkitekturako plano lisoetan, ugariago baitira barroko lehen etapan, landarezko motiboak garatzen dira, Errenazimentuko forma fantastikoak eta groteskoak ordeztzen dituztenak. Aldakuntza horrek, Trentoko Kontzilioko xedapenen fruitu denak, landarezurtoinak erabiltzea ekarriko du berekin, kurba inguratzaileetarako (kiribilak) joera dutenak eta, gauden datetan, lodiera garrantzitsua dutenak.

“Distentsio” hori erdiesteko beste era bat arkitektura bakar eta erabat urreztatua- ren eta eszena eta eskultura polikromatuen arteko kontrastearen bidez gertatzen da. Tankera horren adibide garbiak dira erretaula nagusia, Santa Katalinarena eta San Martinena. Obra horiek, bestalde, hurrengo etapako ezaugarriak aurreratzen dituzte.

Kristo Santuaren, San Joseren, Arrosariko Ama Birjinaren eta San Nikolasen kaperako aldareak barrokoan erabilitako polikromiaren hirugarren fasearen barruan kokatzen dira, Rococo edo Txineskoa izenekoan. Erretaulako arkitekturak guztiz urreztatua izaten jarraitzen du, baina zenbait eskulan egiten dira haren baitan, kontrasteak sortzearen eta homogeneotasuna haustearren. Efektu horiek, batik bat, urre txartatua eta urre matea txandakatzearen bidez lortzen da, eta, kasu batzuetan, korladura koloreztatuak aplikatzearekin ñabartzen dira. Asmo berarekin garatzen dira zizeladurak (ikus egiteko teknika), eta argi-itzalen sentsazioak lortzen dira gainalde urreztatuan.

Eskulturak eta erliebeak polikromia barroko fase horietara beretan moldatzen dira, nahiz eta, sarritan, estilozko desadostasunak ageri dituzten barnean hartzen dituen arkitekturari buruz. San Luisen eta Doloreetako Ama Birjinaren erretaulatan, eskulturrek arkitektura baino geroagoko polikromia ageri dute. Horrela, San Migel (San Luisen erretaula) polikromia nabarmenki rococo batekin dekoratua dago; gainerako irudiak, berriz, gustu neoklasiko bati dagozkio⁴⁶. Doloreetakoaren aldarean, arropajeen dekorazioak rococo estiloko formak ematen ditu erakustera....

Erretaula nagusiko erliebe eta tailuetako polikromiak ere rococo estiloko formak iragartzen ditu. Landare-sorta tradizionalaz gain, loreak agertzen hasten dira, pertsonaia askoren jantziak pikardatzen dituztela (eta ez Ama Birjinarenak bakarrik). Estanpa-lanak agertzen dira loreetan eta friso batzuetan, eta nitxoetako hondoak, kasu batzuetan, jadanik txineskoak diren formekin zizelatuak daude, sareta, apain-orrizi eta palmekin.

San Joseren eta Arrosarioko Ama Birjinaren erretaulatan, batera ageri dira bi estilo polikromo. Alde batetik, San Joseren, Santa Anaren eta San Joakimen irudiak gaineztatzen dituen pintura, kronologiaz arkitekturako polikromia baino lehenagokoa, eredu rococo nabarmenak dituena (Birjina Haurraren tunika), edo arinki iradokiak (Santa Anaren edo San Joseren mantua), distentsioko garaira lehengoratzen gaituzten landare-sortak (San Joakimen eta Santa Anaren tunikak). Bestetik, arkitekturaren garai bereko interbentzio bat, zeinetan jadanik erabiltzen baitira “oihal naturalak”, kolore lauak eta friso urreztatu eta zizelatuak elementu rococoekin txandakatuz, hala nola

45. Zorrozuak ohikotzat jasotzen du horrelako dekorazioak mantentzea, berez naturalaren pinturari dagozkionak, bigarren periodo horretako lehen partean, Bizkaian. Zorrozu, J.: op. cit, Bilbo, 1998, 174 or.

46. Santa Barbararen eta San Luisen kasuan, artisauesku batek gauzatuak.

color en los motivos esculpidos o de talla. De manera que se policroman capiteles, fustes de columnas, cartelas, florones y demás elementos decorativos, en claro contraste con las zonas doradas. Es el caso de los retablos de San Luis y Virgen Dolorosa, policromados en los últimos años del siglo XVII, donde se observan ciertas reminiscencias de la etapa precedente denominada pintura del natural⁴⁵. Así, en los planos lisos de la arquitectura, más abundantes en la primera etapa del barroco, se desarrollan motivos vegetales que sustituyen a las formas fantásticas y grutescos del renacimiento. Este cambio, fruto de las disposiciones del Concilio de Trento, se traducirá en el uso de tallos vegetales con tendencia a curvas envolventes (roleos) y que, en las fechas en las que nos encontramos, son de un importante grosor.

Otra forma de alcanzar esta “distensión” se produce mediante el contraste entre la arquitectura única y totalmente dorada y las escenas y esculturas policromadas. Claro ejemplo de esta modalidad son los retablos mayor, de Santa Catalina y San Martín, obras que, por otra parte, anticipan características de la etapa siguiente.

Los altares de la Capilla del Santo Cristo, San José, Virgen del Rosario y San Nicolás se encuadran dentro de la tercera fase de policromía utilizada en el barroco denominada Rococó o Chinesca. La arquitectura del retablo sigue siendo totalmente dorada, pero se realizan diversas labores en el mismo a fin de crear contrastes y romper la homogeneidad. Estos efectos se logran principalmente mediante la alternancia de oro bruñido y oro mate, matizados en algunos casos con la aplicación de corlas coloreadas. Con el mismo propósito se desarrollan los cincelados (ver técnica de realización), consiguiendo sensaciones de luces y sombras en la superficie dorada.

Las esculturas y relieves se adaptan a estas mismas fases de policromía barroca, si bien a menudo muestran desacuerdos estilísticos con respecto a la arquitectura que los alberga. En los retablos de San Luis y Virgen Dolorosa, las esculturas presentan una policromía posterior a la de la arquitectura; así San Miguel (retablo de San Luis) está decorado con una policromía claramente rococó, mientras que las demás imágenes corresponden a un gusto neoclásico⁴⁶. En el altar de la Dolorosa la decoración de los ropajes apunta formas del rococó.

La policromía de los relieves y tallas del retablo mayor anuncia, también, formas rococós. Además de los tradicionales rameados, comienzan a aparecer las flores salpicando las vestiduras de muchos personajes (y no únicamente las de la Virgen). Surgen labores de estampado en flores y algunas cenefas y los fondos de las hornacinas están cincelados con formas que en algunos casos son ya chinescas, con enrejillados, peinetas y palmas.

En los retablos de San José y Virgen del Rosario coexisten dos estilos policromos. Por una parte, la pintura que recubre las figuras de San José, Santa Ana y San Joaquín, anterior cronológicamente a la policromía de la arquitectura, con modelos rococós evidentes (túnica de la Virgen Niña) o levemente insinuados (manto de Santa Ana

45. Zorrozueta recoge como habitual el mantenimiento de este tipo de decoraciones propio de la pintura del natural en la primera parte de ese segundo periodo en Bizkaia. Zorrozueta, J.: op. cit, Bilbao, 1998, p. 174.

46. En el caso de Santa Bárbara y San Luis ejecutados por una mano artesanal.

apain-orraziak eta arroakaiak, lengoia neoklasikoetaranzko trantsizioa adierazten digutenak. Horrelakoak dira Aingeru Guardakoa eta San Rafael Arkanjelua. Interbenzio honetan bertan, “modernizatu” egin ziren Ama Birjinaren irudia –mantua kolore lauekin koloreberritu baitzioten– eta San Joserena –tratamendu bere errezibitu baitzuen berearen ifrentzuan–. Kolore lisoen eta zizelaturiko friso urreztatuen (silueta ilunean eginak, azpimarratzeko) estetika horri berorri dagozkio San Nikolasen erre-
taulako irudiak.

San Ignazioren eta San Frantzisko Xabierkoaren erretauletan, eskultoretako eta arkitekturako polikromiak garai berekoak dira. Tela-ereduek Madrilgo edo Valentziako Errege Fabriketako telenak imitatzen dituzte, baina ez darraizkie eredu zurrunei, eta motiboak era guztietako loreekin eta elementu fantastiko batzuekin salteatuak ageri dira (San Ignazioren kasula...).

VI kapitulu: KONTSERBAZIO MODUA

o San José) y rameados que nos retrotraen al periodo de distensión (túnicas de San Joaquín y Santa Ana). Por otra, una intervención contemporánea a la de la arquitectura, en la que se utilizan ya los "paños naturales", alternando colores planos y cenefas doradas y cinceladas con elementos rococós como peinetas y rocallas, que nos hablan de transición hacia lenguajes neoclásicos. Es el caso del Ángel de la Guarda y del Arcángel San Rafael. En esta misma intervención se "modernizaron" las imágenes de la Virgen -a la que se repolicromó el manto con colores planos- y San José -que recibió el mismo tratamiento en el envés del suyo-. A esta misma estética de colores lisos y cenefas doradas cinceladas (silueteadas en oscuro para realzarlas), corresponden las figuras del retablo de San Nicolás.

En los retablos de San Ignacio y San Francisco Javier las policromías de escultura y arquitectura son contemporáneas. Los modelos de telas imitan a las de las Reales Fábricas de Madrid o Valencia, pero no siguen patrones rígidos y los motivos se presentan salteados con todo tipo de flores y con algunos elementos fantásticos (casulla de San Ignacio).

VI kapituluua: KONTSERBAZIO MODUA

San Juan) y de otros que son anteriores al período de dominación española de San Juan y San Rafael. Por otra parte, también corresponden a la de la importancia es, en lo que se refiere a los "pueblos indígenas", a las ruinas de edificios de adobe y construcciones de adobe con decoración como pinturas y esculturas, que son restos de civilizaciones de lenguas aztecas. En el caso del Ángel de la Cuarta y del Ángel San Rafael. En esta misma conservación se "conservaron" los edificios de la Virgen - a la que se refiere con el nombre de "cultura planar" - y San Juan - que muestra el mismo tratamiento en el caso del siglo. A esta misma cultura de cultura local y cultura de todas las civilizaciones indígenas en el caso de las civilizaciones indígenas del estado de San Juan.

En los edificios de San Ignacio y San Francisco Javier las pinturas de los siglos y similitudes con construcciones. Los modelos de estas construcciones de San Juan, San Rafael de Madrid y Valencia, pero en algunas pinturas y los edificios se parecen a los de San Juan y San Rafael y San Juan y San Rafael.

Capítulo VI: ESTADO DE CONSERVACIÓN

“Sortie des mains de son créateur, l'œuvre d'art qui a été conçue dans un monde idéal, s'incarne en quelque sorte et commence alors pour elle cette condition terrestre qui va altérer, mutiler, masquer, parfois travestir les données originales jusqu'à les rendre méconnaissables.” G. Bazin in Comprendre, sauver, restaurer, Le petit journal des grandes expositions. Réunion des musées nationaux, n° 67, 1978.

Sarrera: Artelanak hondatzearen arrazoi nagusiak

Urteen poderioz, artelaneak hainbat eta hainbat aldaketa izaten dituzte eta aldaketa horien eraginez kalteak sortzen dira eta jatorrizko egoeratik zeharo aldentzen dira.

Mota desberdineko arrazoiak dira aldaketa horien sortzaile; batzuetan, artelanaren berezko materiala da arrazoietakoa bat eta, odorioz, prozesu naturala eta ezinbestekoa da. Kanpoko ere faktoreak izan daitezke beste faktorea: ingurumenarekin zerikusia duten gertaerak eta gizakiaren interbentzioak sortu dituenak.

Artelanei kalte handia eragiten dieten arrazoiaren artean honakoak dira nagusienak:

- Hezetasuna eta tenperatura. Bi parametro horien eragina, batez ere hezetasun erlatiboarena, erabatekoa da artelanak kontserbatzeko orduan. Bat-bateko aldaketek eta muturreko baldintzek konponezinak diren kalteak eta aldaketak sor ditzakete (zura bezalako material higroskopikoetan pitzadurak, kapa piktorikoko igeltsua handitzea, tentsioak eta hausturak...) eta baita kaltea eragin dezaketen beste hainbat fenomeno sortzen lagundu ere.
- Euriaren higaduraren eraginez urak kalte handiak egin ditzake: kapilaritateak sortutako orbainak eta gatzak sortzea, paramentuaren haustura eta handitzea, eta izotzak sortutako harri eta mosaikoak (ura izotz bihurtzen denean bolumena %10 handitzen da, gutxi gorabehera.).
- Argia, artelana ondo ikusteko eta gozatzeko ezinbestekoa dena, degradazio-iturri izan daiteke. Argi naturalaren eta artifizialaren izpien artean izpi infragorriak eta ultramoreak daude eta horiek ere artelanak kaltetzaren eragile dira. Izpi ultragorriek tenperatura handitzea eragiten dute, batez ere, eta ultramoreek, berriz, propietate kimiko arriskutsuak dituzte eta artelanen materialetan (barnizak, oihalak, pigmentua) eta zaharberritzeko erabiltzen direnetan (erretxina sintetikoak) kaltea sortzen duten hainbat aldaketa kimikoen katalizatzaileak dira.
- Eragile mekanikoak: haizea edo dardara.

“Sortie des mains de son créateur, l'œuvre d'art qui a été conçue dans un monde idéal, s'incarne en quelque sorte et commence alors pour elle cette condition terrestre qui va altérer, mutiler, masquer, parfois travestir les données originales jusqu'à les rendre méconnaissables. » G. Bazin in Comprendre, sauver, restaurer, Le petit journal des grandes expositions. Réunion des musées nationaux, n° 67, 1978.

Introducción: Principales causas de deterioro en las obras de arte

Las obras de arte, a lo largo del tiempo, sufren una serie de transformaciones que contribuyen a su deterioro, alejándolas irreversiblemente de su estado original.

Estas alteraciones son provocadas por una serie de factores de diversa índole; algunos son propios de los materiales constitutivos de la obra de arte y por lo tanto es un proceso natural e inevitable; otros son exteriores, y pueden abarcar desde factores medioambientales hasta la intervención del hombre.

Dentro de las causas de deterioro que afectan profundamente a las obras de arte podríamos distinguir las siguientes:

- Humedad y temperatura. La influencia de estos dos parámetros, principalmente de la humedad relativa, es decisiva en la conservación de las obras de arte. Las variaciones bruscas y las condiciones extremas pueden causar por sí solas daños y deformaciones irreversibles (alabeamientos o grietas en materiales higroscópicos, como la madera, dilataciones de los yesos constitutivos de la capa pictórica, tensiones y fracturas, etc...) así como contribuir a la aparición de otros fenómenos de deterioro.
- El agua puede provocar daños mediante la acción erosiva de la lluvia, así como manchas y sales por capilaridad, y fracturas y dilataciones de paramentos, piedras y mosaicos debidos al hielo (la transformación del agua en hielo implica un aumento de volumen del 10% aproximadamente).
- También la luz, indispensable para la contemplación y disfrute de la obra de arte, puede ser una fuente de degradación. Las radiaciones luminosas visibles tanto naturales como artificiales, contienen una cierta cantidad de radiaciones infrarrojas y ultravioletas, responsables de ciertos daños. Los infrarrojos provocan principalmente aumento de temperatura, mientras que los rayos ultravioletas poseen peligrosas propiedades fotoquímicas que sirven de catalizador para numerosas reacciones químicas que causan el deterioro de los materiales constitutivos

- Izadiaren hondamendia: lurrikarak edo uholdeak.
- Eragile kimikoak. Artelanen materialarekin erreakzioak sortzen dituzte. Erreakzio horiek naturalak (oxigenoa, ura, anhidrido karbonikoa) edo artifizialak izan daitezke. Gizakiaren jardueren prozesuek sortutako produktuak izan daitezke erreakzio artifizial horiek (berogailuei edo kutsadurari esker sortutako erreakzioak, kanpoan gorde diren monumentuentzat oso kalte larriak sortzen dituztenak, askotan).
- Eragile biologikoak. Mikroorganismoen, bakterien, onddoen, algen, likenen eta beste hainbat landareren garapenak, intsektu xilofagoen eta animalien erasoak (hegaztiak, karraskariak) sortutakoak.
- Gizakiak sortutako degradazioa. Arrazoi politikoek, erlijiosoek (heretikotzat hartutako irudiak erasotzea), ekonomikoek, gustuaren aldaketak (otoitzeko irudi asko “egunean jartzea”) edo ezjakintasunak edo bitarteko egokirik ez izateak sortutako interbentzioak. Bandalismoa (ez dira ahaztu behar Migel Anjelen Pietateari edo Rembrandt-en Gaueko Errondari egindako erasoak), masako turismo kulturalak sortutako gehiegizko erabilerak (artelan hauskorrak erakusteagatik, eta batetik bestera eramateagatik, ingurumen naturaleko aldaketak Lascauxeko koban edo Mantuako Mantegnaren Senar-Emazteen Ganberan gertatu zen bezala, eraikinetako graffitiak, istripuak (suteak), gerrak... dira beste arrazoiak.

San Estebango parrokiako erretaulen kontserbazioa eta kalteen arrazoiak

Orain arte ikusi dugun bezala, artelanaren jatorrizko materialak ikaragarritzko garantzia du artelan horrek nolako kaltea izan duen aztertzeke unean.

San Estebango parrokiako erretaulak oso antzekoak dira beren artean, arkitektureari, erliebeeiei eta eskulturei dagokionez, nahiz eta beraien arteko desberdintasun txiki batzuk ere izan. Zurezko oinarria dute eta polikromiako eta prestakinezko kapa batekin estaliak daude, San Nikolaseko erretaularen Guadalupeko Ama Birjinaren margolana izan ezik.

Horregatik, hain zuzen ere, kalte orokorrez hitz egingo dugu eta salbuespenetarako gehigarri bereziak prestatu ditugu, eta arrazoiak eta ondorioak aztertuko ditugu.

Xilofagoen eraso

Zurezko oinarria kaltetzearen arrazoi nagusia intsektu xilofagoen eraso da. Intsektu horiek kare bizia, zuhaitzak edo landutako zura berdin-berdin eraso ditzakete. Azken kasua da gurea. Xilofagoen artean kaltegarrienak kolepteroen eta isopteroen familiakoak dira.

Koleopteroek zurean dauden karbono hidratoak, proteinak eta bitaminak jaten dituzte. Oro har, temperatura altua, neurriko argia eta hezetasun altu samarra duten lekuetan garatzen dira, gehien bat (berogailua duten lokaletan, giro epela duten herrialdeetan).

Intsektu horiek galeriak egiten dituzte zuraren elikagaiak eskuratzeko eta galeria horiek oso kalte handiak egin diezaiokete egiturari (piezak bat-batean eraitsi egin daitezke, kanpoan ia ez baita nabaritu ere egiten) eta estetikari dagokionez.

de la obra de arte (barnices, telas, pigmentos) así como de ciertos materiales empleados en la restauración (resinas sintéticas).

- Agentes mecánicos, como el viento o las vibraciones.
- Desastres naturales, como terremotos o inundaciones.
- Agentes químicos, que provocan reacciones con la materia de las obras de arte, pudiendo ser naturales (oxígeno, agua, anhídrido carbónico) o artificiales, es decir, aquellos productos derivados de los procesos de la actividad del hombre (reacciones debidas a las calefacciones o a la contaminación, con consecuencias nefastas a menudo para los monumentos conservados a la intemperie).
- Agentes biológicos, comprendiendo los daños causados por el desarrollo de microorganismos, bacterias, hongos, algas, líquenes, otras plantas, ataque de insectos xilófagos y animales (roedores, aves, etc..).
- Degradación causada por el hombre, bien por actos provocados por motivos políticos, religiosos (agresiones a imágenes consideradas heréticas), económicos, por cambios de gusto ("puesta al día" de numerosas imágenes de culto), bien por intervenciones dañinas realizadas por ignorancia o por falta de medios adecuados, o incluso por vandalismo (no olvidemos los atentados sufridos por obras tales como la Piedad de Miguel Ángel o la Ronda de noche de Rembrandt), o incluso por exceso de uso provocado por el turismo cultural de masa (exposiciones y transportes excesivos de obras de arte frágiles, cambios en el medioambiente natural como en la gruta de Lascaux o en La Cámara de los Esposos de Mantegna en Mantua), graffitis en los edificios, accidentes (incendios), guerras, etc..

Causas de deterioro y estado de conservación de los retablos de la Parroquia de San Esteban

Como hemos visto hasta el momento, la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra de arte es un elemento esencial a la hora de comprender el tipo de degradación que se nos presenta en un determinado objeto.

En la Parroquia de San Esteban, nos encontramos frente a varios retablos cuyas características técnicas, con pequeñas variaciones, son similares, tanto en lo referente a la arquitectura como en los relieves y esculturas; se trata de obras constituidas por un soporte leñoso recubierto por capas de preparación y policromía, a excepción de la pintura sobre lienzo de La Virgen de Guadalupe del retablo de San Nicolás.

Por ello nos referiremos a los diversos daños de manera general, con apéndices particulares para las excepciones, analizando al mismo tiempo las causas y las consecuencias.

Ataque de xilófagos

Una de las principales causas de deterioro del soporte de madera es el ataque de insectos xilófagos. Estos insectos pueden atacar la madera viva, en el árbol, o la madera ya trabajada, como el caso que nos ocupa. Los más dañinos corresponden a las familias de los coleópteros y de los isópteros.

Aztertu ditugun erretauletan *Punctatum* edo pipi arruntaren arrastoak aurkitu ditugu. Intsektu hori anobidoa da (koleopteroa ere bada) eta zur-mota guztiak erasotzen ditu, bai koniferak eta baita hostozabalak ere. 1 eta 3 mm arteko zuloak zirkularrak sortzen ditu eta bere gorozkiak zerrauts granulatua antzekoak dira. Ernaldutako emeek zuraren gainazal zimurtuan erruten dituzte arrautzak (pitzaduretan eta aspaldiko zuloetan). Lau edo bost aste pasa ondoren, larba zuri eta okertuak jaiotzen dira eta zuraren barnera sartzen dira galerian zuloa eginez. Intsektu horien bizi-zikloa 3 edo urte gehiagokoa da. Pupazioaren ondoren, intsektu helduak zuraren gainazalera ateratzen dira eta 2 eta 3 mmko diametroa duten zulo zirkularrak egiten dituzte.

Alboetako erretauletan aurrekoaren familiako den intsektu handiago bat aurkitu da, *Xestobium Rufovillosum* familiakoa (egiten duen soinuagatik deitzen zaio horrela). 4mmko diametroa duten galeriak zulatzen ditu eta, batez ere, onddoek kaltetutako zuretan agertzen da. Bere bizi-ziklo bi urtekoa da, baina zortzi urte arte ere luzatu daiteke. Hostozabaleko zurak erasotzen ditu, batik bat.

Erretaula guztiek dituzte intsektuen erasoak, baina horien artean kalte gehien izan dutenak zurgizenekoak izan dira (kapa bigunekoa, zurezko zurtoinaren gainazalaren azpian dagoen kolore argikoa, urteroko eraztun gazteenak dituen) (64. arg.).

Oinarrian egin dituen kalteak oso garrantzitsuak dira eta ohiko erresistentzia mekanikoa eta indarra galdu eta zerrauts bihur daiteke. Polikromia da oinarri kaltetu honen euskarri partziala, baina elementu mantentzaileen pisuarekin eta presioarekin amore ematen hasten da (63. arg.).

Erretaula nagusian, ordea, xilofagoen erasoak polikromia baino lehenago hasi zen, aurretik kaltetutakoak gaitze-aplikazioa eman zuela ikusten baita.

Kasu batzuetan, erasoak hain handia izan denez, oinarriaren zati batzuk desagertu egin dira: aingeruen buruak, esate baterako (Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula, San Martineko erretaula, San Luis Gonzagaren erretaula) (65. arg.).

Onddoen erasoak

Oso higroskopikoa den materiala da eta ingurugiroko hezetasuna zurgatzeko edo gutxitzeko ohitura du. Denborak aurrera egiten duen arren, ura zurgatzeko ahalmena oso handia da eta artelanak behar bezala mantentzeko hezetasun erlatibo konstantea izan behar da.

Elizako hormarekin harreman zuzenean zeuden erretaula batzuk eraikinaren hariaren eta erretaularen arteko tenperaturaren diferentziak sortutako kondentsazioko hezetasunagatik kaltetuak zeuden. Ondorioz, zurezko oihalaren zelula-hormak erasotzen dituen onddoak ugaritu egin dira, baina zuraren erresistentzia mekanikoa gutxitu eta galdu egin da eta, aldi berean, baita pisua galdu ere. Kasu honetan, lignina (kolore marroia) utzita, zelulosa desagiten duten onddoak dira: Beraz, erasoaren ondoren, zura sendotasunik gabe eta kuboetan zatitutako kolore marroiko masa bihurtzen da (usteltze kubikoa).

Los coleópteros se nutren principalmente de hidratos de carbono, proteínas y vitaminas presentes en la madera. Se desarrollan preferentemente en ambientes con temperaturas relativamente altas (por ejemplo locales con calefacción y países de clima templado), luz moderada y humedad relativamente alta.

Las galerías excavadas por estos insectos para obtener los alimentos que contiene la madera provocan daños muy graves, tanto desde el punto de vista estructural (puede haber derrumbamientos inesperados de piezas, ya que, a menudo, el fenómeno es apenas perceptible en superficie) como desde el punto de vista estético.

En los retablos estudiados, se ha encontrado especialmente el *Anobium Punctatum* o carcoma común, insecto anóbido (perteneciente también a los coleópteros) que ataca todo tipo de maderas, tanto coníferas como frondosas. Produce unos pequeños orificios circulares de 1 a 3 mm de diámetro y sus deyecciones son una especie de serrín granuloso. Las hembras fecundadas ponen sus huevos en las superficies rugosas de la madera, en las fendas e incluso en antiguos orificios de salida. Después de 4 ó 5 semanas nacen de los huevos pequeñas larvas blancas y arqueadas que penetran en la madera perforando galerías. El ciclo vital de estos insectos es de 3 o más años. Después de la pupación, los adultos salen de la madera perforando orificios circulares de 2 a 3 mm. de diámetro.

En los retablos laterales se ha encontrado también un insecto de mayores dimensiones, perteneciente a la misma familia, el *Xestobium Rufovillosum* (o escarabajo del reloj de la muerte, llamado así por el ruido que emite). Excava galerías de 4mm de diámetro y se introduce preferentemente en maderas atacadas por hongos. Su ciclo vital se prolonga normalmente durante dos años, aunque puede perdurar hasta ocho. Actúa principalmente en maderas frondosas.

El ataque de estos insectos es global en todos los retablos, si bien se observa que en general las zonas más deterioradas de la madera se corresponden con aquellas de albura (capa blanda, de color más claro que se halla inmediatamente debajo de la corteza en los tallos leñosos, formada por los anillos anuales más jóvenes) y con especies leñosas más blandas (fot. 64).

Los daños en el soporte son notorios, y la madera puede perder totalmente su resistencia mecánica habitual, así como su consistencia, convertida en serrín. La policromía sirve de sujeción parcial de este soporte deteriorado, que comienza a ceder bajo la presión y el peso de los elementos sustentantes (fot. 63).

En el retablo mayor el ataque de xilófagos comenzó antes de realizar la policromía ya que se observa la aplicación de preparación sobre zonas dañadas precedentemente.

En algunos casos, la virulencia del ataque ha sido tal que se han perdido fragmentos notables de soporte, como es el caso de varias cabezas de angelitos (retablo de la Virgen del Rosario, retablo de San Martín, retablo de San Luis Gonzaga) (fot. 65).

Ataque de hongos

La madera es un material altamente higroscópico que tiende continuamente a absorber y ceder humedad al ambiente que le rodea. A pesar del paso del tiempo, esta

Pitzadurak, itxuragabetzea eta leku aldatzeak

Pitzatutako, lekuz aldatutako eta eraldatutako pieza asko daude, arkitekturako elementuei eta eskulturei dagokienez (66. arg.).

Hainbat arrazoik sortzen dute eraldaketa: adibidez, erretaula nagusiko Santo Domingoko horma-hobiaren ezkerreko zutabeak jatorrizko akatsa zuela dirudi.

Orokorrean, zura pixkanaka lehortearen eta ingurumenaren etengabeko elkarrekin-tzaren ondorioz, zuraren hezetasuna gutxitzea izan daiteke haustura eta deformazio askoren sortzaile. Anisotropia dela eta, zuraren aldaketa dimentsionalak modu homogeneoan ez direla egiten pentsatu behar da. Anisotropiak hezetasuna mailarik gorenean gutxitzea dakar, zeharkako aldean eta luzetara, berriz, mailarik txikienean.

Taulen kasuan, bihurritasun-fenomenoa (kurbadura desberdinekoa) izan daiteke zuraren mozketaren arabera. Garaiko maisuek eta gremioek oso ondo ezagutzen zuten arazoa eta normalean zuraren mozketak egokia aukeratzen saiatzen ziren. Askotan, zeharragak jartzen zituzten lanaren atzeko aldean, erliebea osatzen zuten panelen arteko lotura ziurtatzeko eta gehiegizko bihurritasun saihesteko. Baina, zeharragak finkoak direnean edo denbora pasa ahala finkatu egin direnean, hausturak sortzen dituzte zuraren mugimendu naturala ez dutelako ahalbidetzen.

Enbor bakar batean egindako eskulturek (erretaula honetako kasu gehienetako piezei bezala, besoak, atributuak eta zati txikiak erantsi zaizkie) eta zeharreko zuraren uzkurdurak "V" forma hartzen duten hausturak eta pitzadurak sor ditzake, erdialdetik kanpo aldera. Horrelako kalteak ugariak dira.

Korapiloak ere zurezko egitura naturalaren zati bat dira (67. arg.). Korapiloak akatsa dira, leku horietan fibra modu desberdinean bideratzen baita eta gainerako enborrean baino trinkoagoa baita. Horregatik, lehortzen den bitartean, korapiloetako zura, ingurukoa ez bezala, uzkurtu eta berezi egiten da. Erretaula nagusiaren erliebeetan korapilo asko daude, baina korapilo horiek hustu egin dira pitzadurak, bereizketak, igeltsuzko betetzeak edo oihalezko indartzeak saihesteko.

Iltzeek, burdinak eta piezak, iluminazioko osagarriak eta gehigarriak eusteko jarritako beste elementuek ere hausturak sortu dituzte. Batzuetan, elementu metalikoak herdoildu egin dira eta oinarria kaltetu egin dute.

Lan gehienetan oinarriaren pieza eraikitzaileak banatzean sortzen dira hausturarik handienak.

Zenbait eraldaketa eta lekualdatze, berriz, zurak intsektu xilofagoen eraginez indarra galdu duelako sortu dira (erretaula nagusiko Errege Magoen Gurtzean eta Artzainen Gurtzean gertatzen den bezala). Erretaulari eusten dion egituraren mugimenduek eta elkartzeko elementuen degradazioak ere sortzen ditu horrelakoak.

Erretaula nagusiko zati batzuk gainbehera erortzea oso normala zen (Artzainen Gurtzea, Errege Magoen Gurtzea eta Santo Domingoko eskuineko albokoa). Artzainen Gurtzean egitura orokorra eta elementu apaingarriak zeharo hondatuta zeuden eta puskatzen hasita zegoen. Eskultura horren piezak lekuz mugitzen eta eraldatzen hasita zeuden eta nahiko arriskutsua zen.

capacidad de absorción de agua sigue siendo muy alta, por lo que para la buena conservación de cualquier obra de arte se debe mantener en lo posible una humedad relativa constante.

Ciertas zonas de los retablos que estaban en contacto directo con el muro de la iglesia están deterioradas por efecto de la humedad de condensación, producida por la diferencia de temperatura entre la piedra del edificio y el retablo. Ello ha favorecido la proliferación de hongos, que atacan las paredes celulares del tejido leñoso, causando la disminución y posterior pérdida de resistencia mecánica de la madera, que disminuye progresivamente de peso. En el caso que nos ocupa, se trata de hongos que destruyen la celulosa dejando la lignina (que es de color marrón), por lo que tras el ataque, la madera se convierte en una masa inconsistente y ligera de color marrón fragmentada en cubos (pudrición cúbica).

Fisuras, deformaciones y desplazamientos

Existen numerosas piezas fisuradas, deformadas y desplazadas en los retablos, tanto en elementos arquitecturales como en relieves y esculturas (fot. 66).

Las deformaciones pueden deberse a diferentes causas; por ejemplo, en el caso de la columna izquierda de la hornacina de Santo Domingo del retablo mayor, parece tratarse de un defecto de origen.

En general, la pérdida de humedad de la madera, como consecuencia del secado progresivo y de la continua interacción con el medioambiente, puede ser el origen de numerosas deformaciones y fisuras. Hay que pensar que las variaciones dimensionales de la madera no se producen de manera homogénea, a causa de su anisotropía, que hace que la reducción sea máxima en el sentido transversal y mínima en el longitudinal.

Por ello en el caso de tablas, se puede tener un fenómeno de alabeamiento (de diferente curvatura) según el tipo de corte que haya recibido la madera. Los maestros y gremios de la época conocían perfectamente esta problemática, por lo que intentaban elegir un corte de madera adecuado y a menudo colocaban travesaños en el reverso de la obra, de manera que aseguraran la unión entre los diferentes paneles que formaban un relieve, e impidieran un alabeamiento excesivo. Sin embargo, cuando los travesaños son fijos o se han bloqueado con el paso del tiempo, provocan ellos mismos fisuras al no permitir el movimiento natural de la madera.

En las esculturas realizadas en un solo tronco (como es el caso de la mayoría de las piezas de estos retablos, con añadidura de brazos, atributos o pequeños fragmentos), la predominancia de la retracción de la madera en el sentido tangencial puede dar lugar a fisuras y grietas que se abren en "V" desde el centro hacia el exterior. Contamos con numerosos ejemplos de este tipo de daño.

También los nudos, que forman parte natural de la estructura leñosa, constituyen un defecto en sí mismos (fot. 67), ya que en esas zonas la fibra está orientada de manera diferente y es más compacta que en el resto del tronco. Por este motivo, durante el secado, la madera de los nudos se contrae de forma diferente a la de las zonas circundantes, por lo que se suele separar de ellas. Hay múltiples nudos en los relieves

Oinarria galtzea

Askotan oinarriaren piezak edo zatiak ez daude parrokiako erretaulatan, baina horrek ez du eskulturen egonkortasuna arriskuan jarri eta ondo iraun dute (68. arg.).

Intsektu xilofagoen eraginez oinarriak sendotasuna galdu egin du. Intsektu xilofagoak honako lekuetan egiten dute kalte gehien: bankuaren azpiko aldean, Arantzaz Koroatzearen edo Kristo Haragiztatuaren molduretan, erretaula nagusiko hirugarren solairuko kapiteletan eta lanen molduren edo elementu apaingarrien leku nabarmenetan.

Kolpeek eta istripu txikiek ere eragin dute oinarriak desagertzea, batez ere erlaitzetan, arkitekturako elementu nabarmenetan, erliebeetan eta eskulturetan (hatzak asko eta baita eskuak ere, atributuak...)

Gizakiaren interbentzioa, mendeetan zehar gizakiak parrokiari egin dituen jarduerak, izan da beste eragileetako bat. Erretaula bat lekuz aldatu behar izan denean piezak galdu egin dira eta zurezko berriak jarri dira haien ordean (San Luis Gonzagaren eta Ama Birjina Doloretakoaren erretaulak).

Erredurak

Aurreko kapituluetan ikusi dugun bezala, erretaulak oso garrantzitsuak izan dira liturgian, Santuen bizitzan, Eskrituraren irakaskuntzan eta Elizaren kultu orokorrean (dokumentuetan ageri denez, *pobreentzako Biblia* deitzen zitzaizen, *ikasketarik gabe-koentzako* dotrina...). Guztiagatik, modu espezifikoan tratatzen ziren eta elizako egutegia jarraitzen zuten (Aste Santuak estalita...). Askotan, gainera, kandelaren laguntza izaten zuten, batzuetan argitasuna bilatzeko eta beste batzuetan kulturarako lagungarri.

Kandelak jartzen zirenez, erredurak sortzen ziren, gertuko bankuetan eta predeletan (erretaularen beheko aldean), gehien bat. Erretaula nagusian, Arrosario Ama Birjinarenean eta San Katalinarenean landutako elementu apaingarriak desagertu ere egin izan dira.

San Martinen erretaulako kalteak, berriz, larriagoak zian dira (69. arg.). Dirudieenez, 1955. urtean parrokiako sakristian kandelak sortu zuten sutean erretaularen ezker albokoa erre zen erabat: leku batzuetan zurezko oinarria guztiz karbonizatua dago, bolumena eta tailu apaingarriak desagertu egin dira eta baita urrezadura ere. Gainazaleko polikromia, tenperatura altuen ondorioz oso krakelatua, zeharo belztu zen eta kedarrezko geruza lodi batekin estali zen. Halere, duela gutxi egindako garbiketarekin orri metalikoaren distira berreskuratzea lortu da.

Kausa naturalak

SantoKristoko Kaperaren erretaulak beste erretaulak baino garrantzi handiagoko aldaketak jasan ditu: arkitekturako elementu askoren berregitea, koloreberritze zabalak, batez ere urrezaketan, gopor berriaren gainean ziur aski faltsua den urrezko ogia... 1850. urtean tximista batek eragindako kalteen ondorio izan daitezke horiek.

del retablo mayor que han sido vaciados para evitar grietas y separaciones, rellenados con yeso o reforzados con telas por el reverso.

Otras fisuras han sido provocadas por la introducción de clavos, hierros y otros elementos colocados para sujetar piezas, accesorios de iluminación, añadidos, etc. En algunos casos la oxidación de elementos metálicos ha contribuido a deteriorar el soporte.

En la mayoría de las obras, las fisuras más evidentes corresponden a la separación de las diversas piezas constitutivas del soporte.

Ciertas deformaciones y desplazamientos han sido causados por la falta de consistencia de la madera debida al ataque de insectos xilófagos (como sucede en la zona en torno a la Adoración de los Magos y a la Adoración de los Pastores en el retablo mayor), o a movimientos de la estructura que sostiene el retablo, incluso a la degradación de los elementos de unión.

El proceso de desmoronamiento en algunas zonas del retablo mayor (en torno a la Adoración de los Pastores, de los Magos y el lateral derecho de Santo Domingo) parecía inevitable. En el primer caso, tanto la estructura que la rodea como algunos elementos decorativos se encontraban totalmente degradados y el conjunto comenzaba a ceder. Se apreciaban deformaciones importantes y desplazamientos peligrosos de piezas.

Pérdidas de soporte

Las pérdidas de piezas o fragmentos de las mismas es abundante en los retablos de la parroquia, si bien no han afectado a la estabilidad y a la perdurabilidad de las obras (fot. 68).

Son debidas principalmente a la inconsistencia del soporte por efecto de los insectos xilófagos y se sitúan en las áreas más atacadas por los mismos: zona inferior del banco, molduras en torno a escenas como las de la Coronación de Espinas o Cristo escarnecido y en capiteles del tercer piso en el retablo mayor; o puntualmente en las partes sobresalientes de elementos decorativos y molduras del conjunto de las obras.

De la misma manera, los golpes y pequeños accidentes han contribuido a la pérdida de estos fragmentos, principalmente en cornisas y elementos sobresalientes de la arquitectura, así como de los relieves y esculturas (numerosos dedos e incluso manos, atributos, etc...)

Otro factor importante corresponde a la intervención del hombre y las diversas actuaciones que ha llevado a cabo en la parroquia a lo largo de los siglos. Así, a menudo en las operaciones de traslado de retablos, ciertas piezas se han perdido y han sido sustituidas por otras nuevas de madera (Retablo de San Luis Gonzaga y retablo de la Dolorosa).

Quemaduras

Los retablos, como hemos visto en capítulos precedentes, representaban un papel importante en la liturgia, la enseñanza de las Escrituras o vidas de Santos y en el culto general de la Iglesia (eran llamados en los documentos *Biblia para los pobres, ca-*

Gertaera historikoak

Historian zehar kapera honek izan dituen gertaerak aztertuz, azken gerra zibilean izandako gertaera berri bat nabarmendu nahi genuke: egia esan, parrokiako sakristia-ko inbentarioaren arabera “1936. urtean erretaula honek (SantoKristoa) kalte dezentek izan zituen Elizaren hormatik sartu zen granada baten ondorioz. Barneko aldea erabat puskatu zen eta baita SantoKristori bizkarra emanez margotutako margolana ere. Beharrezko konponketak egin ondoren, barneko dekoratua apaindu zen. Lan horiek egiten H. Oñatibia artistak hartu zuen parte...”¹

Onatibia egindako margo-lana, zuzenean hormaren gainean egin zuena, Kristo Gurutziltzatuaren tailuaren atzean dauden oihalekin estalita dago, baina oso gaizki zaindua dago.

Ondorengo aldaketak eta interbentzioak

Erretaulak aldaketa asko izan dituzte hainbat arrazoiengatik: moda edo gustu kontuengatik, disposizio liturgikoengatik edo elizaren barnean egindako berritze-kanpainengatik.

Dudarik gabe, aldaketarik garrantzitsuena eta, aldi berean, zaharrena, erretaula nagusiaren atikoan egindako gehigarria da, erretaula nagusiari eskainitako kapituluan deskribatzen saiatu garenez. Gustu-aldaketak edo eliza bat erretaularen bidez egunean edo modan jarri nahi izateak dakarren aldaketa da.

Mende honetan **sagrario-erakustokia** berriro zen eta bigarren gorputza biratzea eta atzeko aldean agerian uzten zuen sistema mekanikoa finkatu ziren. Leku horretan txerri jarri zen horma-hobia. Horretarako zenbait elementu puskatu ziren eta egitura behartu zen. Ondorioz, zenbait pitzadura eta haustura sortu ziren.

Gainera, erakustokira joateko pasilloa egiteak erretaulako atzeko aldearen egituraren osagarri askoren aldaketa ekarri zuen eta Baratzean Otoitzean eszenaren atea sortzea.

Arrosarioko Ama Birjinaren erretaularen Erdiko kalean dagoen Ama Birjinaren gehigarria eguneratzea izan da beste aldaketa, San Joseren erretaula analogoaren egoerarekin kontrajarrita edo erretaula homonimoan Doloreetako Ama Birjinaren irudiaren zikinkeria eta hautsa babesten duen kristalezko horma-hobia. Kasu honetan lanaren tipologia aldatu egiten da eta erretaula-bitrina izaera eman zaio. Hortxe jartzen ziren erakusgai prozesioetako eta ospakizunetarako irudiak.

Elizako erretaulak elizan lekuz aldatzeak ere hainbat aldaketa eragin ditu. San Luis Gonzagaren eta Doloreetako Ama Birjinaren erretaulak alboetako panelen zati bat galdu dute eta pieza berriekin ordezkatu dira lekuz aldatu zirenean oso hondatuta zeudela ikusi zelako eta ordezkatzeko beharrezkoa zela esan zelako (agian lekuz aldatzean hondatuta).

1. Pablo Irigoien presbiteroak 1940. urtean egindako elizako inbentarioa.

tecismo para iletrados, etc...) . Por ello recibían un tratamiento específico, siguiendo el calendario eclesiástico (cubiertos en ocasión de la Semana Santa, etc...). Era habitual la colocación de cirios y velas, tanto por motivos puramente de iluminación como de culto.

Esto provocaba accidentes por quemaduras locales, principalmente en los bancos o predelas (zona inferior del retablo), más accesibles. Es el caso del retablo mayor, de la Virgen del Rosario, San Luis Gonzaga, Santa Catalina, etc... provocando incluso pérdidas de elementos decorativos tallados.

Más graves resultan los daños producidos en el Retablo de San Martín (fot. 69) por el incendio que al parecer se produjo en 1955 en la sacristía vieja de la Parroquia, causado por velas, y que alcanzó plenamente el lateral izquierdo del mismo: el soporte de madera se encuentra carbonizado en algunos puntos, con pérdida de volumen y tallas decorativas, así como de dorado. La superficie policromada, muy craquelada por efecto de las altas temperaturas, se presentaba fuertemente ennegrecida y cubierta por un grueso estrato de hollín, pero la limpieza realizada recientemente ha podido recuperar el brillo de la hoja metálica.

Causas naturales

Los retablos de la Capilla del Santo Cristo muestran alteraciones de mayor envergadura e importancia que los demás retablos de la parroquia: refección de numerosos fragmentos de arquitectura, y amplia repolicromía, sobretodo en el dorado, con pan de oro posiblemente falso sobre bol reciente. Este deterioro quizás sea atribuible a los destrozos causados por la caída de un rayo en 1850.

Acontecimientos históricos

Ahondando en la accidentada historia de esta capilla, nos gustaría señalar un acontecimiento que tuvo lugar en la última guerra civil: en efecto, y según el inventario que consta en la sacristía de la parroquia, “en 1936 este retablo (del Santo Cristo) sufrió bastantes desperfectos a consecuencia de una granada que penetró a través del muro de la Iglesia, derribando todo el interior o sea los costados y el lienzo pintado que estaba de espaldas del mismo Santo Cristo. Hechas las reparaciones debidas, se procedió al decorado del interior, interviniendo en su ejecución el artista H. Oñativia ...”¹

Actualmente, la pintura de Oñativia, realizada directamente sobre el muro, se encuentra oculta por telas que sirven de fondo a la talla de Cristo Crucificado, pero su estado de conservación parece pésimo.

Modificaciones e intervenciones posteriores

Los retablos a lo largo de su existencia han sufrido diversos avatares que tienen que ver con los cambios de gusto o de moda, las disposiciones litúrgicas o diversas campañas de remodelación en el interior del templo.

1. Inventario de la iglesia realizado por el presbítero Pablo de Irigoyen en 1940.

Gizakiak egin dituen aldaketen artean, parrokiako erretaulako irudiek orokorrean izan duten koloreberritzea nabarmendu beharko genuke. Egia esan, erretaula nagusiko haragiztatzeak (hau da, aurpegia, eskuak, hankak eta biluzik adierazten diren giza-kiaren gorputzeko atalak) eta alboetako batzuk jatorrizko koloreberritzea ezkututzen duten pintura-geruzekin estali dira.

Erretaula nagusia berritzerakoan egindako analisisia klinikoek datu hori baieztatu zuten. Puntu horri buruzko dokumentazio zehatzik ez izanik, parrokian egindako “konponketen” kanpaina batean, piezetan eragin zuela pentsa daiteke eta denboraren poderioz ilundutako eskuak eta aurpegiak “freskatu” eta margotu zirela.

Era berean, irudi askok (San Nikolaseko erretaularen bertuteak, esate baterako) grisean egindako gaineko pintaketak dituzte, batez ere jantzietan, koloreberritzeko arazoak estaltzeko.

Kasuistika zabal honen barnean SantoKristoren irudia dugu. Izen bera duen erre- taulan dago eta jatorrizko kapa piktorikoaren gainetik koloreberritzearen geruzak di- tu. Otoitzerako irudietan gertatzea ohikoa denez, kapitulu espezifiko behar duela us- te dugu, irudi horien arazoa eta irudi horiek zaintzeko eta zaharberritzeko behar den prozesua argitzeko.

Gainetik pintatzeak eta koloreberritzeak alde batera utzita, azken urteotan egin di- ren hainbat “konponketaz” ohartu gara. Konponketa horiek askotan material desego- kiekin egin dira eta konponketa zakarrak izan dira: kapitel bateko kiribilduak iltzee- kin jostea edo eszena bat jartzeko markoan konponezina den kaltea egitea, erretaula nagusiko soldadu baten burua igeltsuz jartzea (70. arg.) eta baita gainetik purpurinaz margotuta dauden zatiak eta moldurak ordezkatzeko ere.

Era berean, erretaula mantentzeak kalte handiak eragiten ditu eta, kasu honetan, eragin ditu leku eskuragarrietan. Denboraren poderioz leku eskuragarri horiek belztu egin dira eta ezin dira konpondu. Mantentze-lanak artelanaren itxura hobetzeko egi- ten dira, baina, askotan, argizari asko edo etxeko erabilerarako diren garbiketako pro- duktu industrialak erabiltzeagatik sortzen dira kalteak.

Grapekin jarritako instalazio elektrikoek, kandelen aplikeek eta Aste Santuko iru- diak estaltzeko gakoek eragindakoak dira beste kalte aipagarriak. Nahita edo nahiga- be egindako harramazkak (grafitoak* San Joseren erretaularen San Joakin tailuan atzeko aldean grafitia: estofatuaren kolore berdea eta urrezadura kendu egin dira. 1950ean Parrokiako irudiak garbitzeko egin ziren interbentzioren bat izango da), hor- mak konpontzerakoan egindako **porlanezko eta pinturazko** tantak...

Polikromiak altxatzea eta kentzea

Zuraren dimentsiozko bariazioek polikromiaren krakeladura-sarea sorrarazten du- te, higroskopikotasuna dela eta. Krakeladura-sarea naturaltzat hartzen da, artelana za- hartzearen ondorioa baita. Halere, aldaketak handiak edo sakonak badira, gaitzea eta kapa piktorikoa (zurruna eta oinarriaren mugimenduak jarraitu ezin dituen) altxatzea sorrarazten dute.

Sin duda la modificación más importante y a la vez más antigua corresponde al aditamento realizado en el ático del retablo mayor, suficientemente descrito en el capítulo dedicado al mismo. Se trata claramente de una transformación debida al cambio de gusto y al deseo de poner al día o a la moda una iglesia a través de su retablo.

Durante este siglo se reformó también el **sagrario-expositor** instalando un sistema mecánico que permitía girar el segundo cuerpo y dejar a la vista el reverso del mismo, donde se instaló una hornacina. Para ello se rompieron diversos elementos y se forzó la estructura de tal manera que provocó la aparición de diversas fisuras y grietas.

Además, la habilitación de un pasillo para acceder al expositor, implicó la modificación de ciertos componentes estructurales del reverso del retablo y la creación de una puerta en la escena de la Oración en el huerto.

En la misma línea de actualización, podríamos situar el añadido de la hornacina que alberga la talla de la Virgen en la calle central del retablo de la Virgen del Rosario, en contraposición al estado original que muestra el retablo análogo de San José; o también la hornacina acristalada que protegió del polvo y la suciedad a la imagen de la Virgen Dolorosa, en el retablo homónimo. Aquí se transforma la tipología de la obra, dándole un carácter de retablo-vitrina, donde se exponían imágenes vestideras o de procesión.

Los diferentes traslados que han sufrido los retablos en el interior del templo han provocado también modificaciones de diferente índole. Así los retablos de San Luis Gonzaga y La Dolorosa han perdido parte de los paneles laterales, que han sido sustituidos por otros nuevos, bien porque en el momento del traslado se encontraban muy deteriorados y se juzgó inevitable su sustitución, bien porque se estropearon en dicho traslado.

Dentro de las intervenciones debidas al hombre, cabría destacar la repolicromía que han recibido prácticamente la totalidad de las imágenes de los retablos de la parroquia, datable de época reciente. En efecto, las carnaciones (es decir, rostros, manos, pies y todas aquellas zonas del cuerpo humano representadas desnudas) del retablo mayor y algunas de los laterales han sido recubiertas por otro estrato de pintura que oculta la policromía original.

Los análisis químicos realizados durante la restauración del retablo mayor confirmaron este dato. En ausencia de documentación precisa sobre este punto, cabría suponer que en una campaña de "reparaciones" llevada a cabo en la parroquia, se intervino sobre el conjunto de las piezas, pintando y "refrescando" rostros y manos oscurecidos por el paso del tiempo.

De igual manera, numerosas imágenes (por ejemplo las virtudes del retablo de San Nicolás) presentan pequeños repintes grises, principalmente en los ropajes, destinados a ocultar problemas en la policromía.

Dentro de esta casuística, cabría emplazar la imagen del Santo Cristo, en el retablo del mismo nombre, con varios estratos de policromía sobre la capa pictórica original. Al tratarse de un caso típico en las imágenes de culto, creemos que merece un capítulo específico, a fin de clarificar la problemática inherente a estas imágenes y el proceso necesario para su conservación y restauración.

Gaitzea eta polikromia altxatu egiten da puntu batzuetan eta kalte handiak ere sortzen dira, batez ere urreztaduran. Arrosarioko Ama Birjinaren Erretaula da adibide garbiena, polikromia harri-pusketatan erortzen baitzen.

Egia esan, polikromiako kalte edo hondamendi horiek orokorrak dira erretaula guztietan, erliebeetan eta baita eskulturetan ere. Arazo espezifikoak duten aldeetan ugariagoak dira: bero edo hezetasun-iturrien ondoan, hormarekin elkartuta dauden lekuetan...

Zikinkeria eta barniz herdoilduak pilatzea

Agian, orain arte aipatu ditugun faktore guztietatik polikromia iluntzea da ikuslearentzat nabarmenena, lehen begiratuan: jatorrizko piezen kolorea zeharo indargabetu egiten du eta erliebeen ikuspegia eta tailuen bolumenak ezkutatu egiten ditu (71. arg.).

Polikromia iluntzea honako faktoreek sortu dute:

- Hautsa eta zikinkeria pilatzeak.
- Kedarra pilatzeak.
- Behin eta berriz bernizak erabiltzeak. Bernizak gardenak izan daitezke ematen direnean eta azpiko kolorea piztu eta alaitu dezakete, baina urteak aurrea doazenean, herdoildu egiten dira eta aldaketak izaten dituzte: tonalidade horiak, laranjak, grisaxkak eta baita marroiak ere.
- Etxean erabiltzeko garbiketa industrialeko produktuak aplikatzeak.

Ugariak da oraindik bi mende baino gehiago dituzten artelan horien degradazio-maila, baina ikusgarrienak azpimarratu ditugunez, beste batzuk ere aipatuko ditugu zerrenda osatzeko:

- Argizarizko tantakinak.
- Abrasioak eta higadura.
- Elementu mekanikoak herdoiltzea: San Joseko erretaulako San Joserren eta San Joakinen argi-koroak. Koroa horiek zeharo herdoildu egin dira eta zati batzuetan urreztadura desagertu egin da.
- Zilarrezko orriak herdoiltzea.
- Oso kasu berezia da San Joserren erretaulako Ama Birjinaren tunikako oihalaren parpaila. Apaingarri hori oso hondatua zegoen: oinarritik berezia, iltzeekin berriz jarria, deformazio asko dituena, zuntzen haustura eta oihalaren urrezko laminaren eransteke gaitasunik ez zuena.

Mihisean egindako pintura-lanak: Guadalupeko Ama Birjina

Mihisean egindako pintura-lanek oso kalte bereziak izaten dituzte, margotzeko erabiltzen diren teknikengatik.

Oihalen alterazioa oihalen zelulosa hondatzearen ondorioa da. Hondatzea ezinbestekoa da atmosferarekin harremanetan egoten baita, baina beste hainbat faktorek

Además de repintes y repolicromías, se han localizado diversas “reparaciones” realizadas en los últimos años, a menudo burdas y ejecutadas con materiales inadecuados: unión de volutas de un capitel con clavos, o sujeción de una escena causando un deterioro irreversible en el marco, refección de una cabeza de soldado en el retablo mayor con yeso (fot. 70), así como sustitución de molduras y fragmentos repintados frecuentemente de purpurina.

Así mismo, el mantenimiento del retablo, llevado a cabo siempre con el deseo de mejorar la visión de la obra, puede producir y de hecho produce daños patentes en zonas accesibles, a menudo por la aplicación reiterada de ceras y productos de limpieza industriales de uso doméstico, prácticamente insolubles y ennegrecidos con el paso del tiempo.

Otros daños reseñables podrían ser los ocasionados por instalaciones eléctricas colocadas con grapas, apliques de velas, ganchos para tapar las imágenes en Semana Santa, etc..., arañazos voluntarios (graffiti en el reverso de la talla de San Joaquín del retablo de San José: se ha realizado eliminando el color verde del estofado y en parte el dorado: 1950. Posiblemente se trate de la fecha de alguna intervención de limpieza de las imágenes de la parroquia) e involuntarios, gotas de **cemento y pintura** provenientes de la reparación de las paredes, etc....

Levantamientos y pérdidas de policromía

Las variaciones dimensionales de la madera por su higroscopicidad propician la aparición de una red de craquelado en la policromía que se considera natural, ya que es propia del envejecimiento de la obra. Sin embargo, si estos cambios son bruscos o muy acusados, causan levantamientos de la preparación y/o capa pictórica, rígida e incapaz de seguir los movimientos del soporte.

Encontramos levantamientos de policromía y de preparación en numerosos puntos, incluso con pérdidas importantes, principalmente del dorado. Un ejemplo representativo es el Retablo de la Virgen del Rosario, donde la policromía se desprendía en grandes lascas .

En cualquier caso estas pérdidas o lagunas de policromía son generalizadas en todos los retablos, tanto en arquitectura, como en relieves o esculturas. Normalmente resultan más abundantes en zonas con problemática específica: cerca de fuentes de calor o de humedad, contacto con el muro, etc...

Acumulación de suciedad y barnices oxidados

Quizás, de todos los factores de deterioro que hemos enumerado, el observador, en un primer momento, vería llamada su atención por el ensombrecimiento general de las policromías, que desvirtúa totalmente el colorido original de las piezas y oculta la perspectiva de los relieves e incluso los volúmenes de las tallas (fot. 71).

Este ennegrecimiento ha sido producido por varios agentes:

- Acumulación de polvo y suciedad.
- Acumulación de hollín.

areagotu egin dezakete. Faktore horiek atmosferakoak edo pinturak eragiteko erabiltako materialek sortuak (kolak, oleoak...) izan daitezke. Ondorioz, mihiseen malgutasuna galdu egiten da, hariak hautsi egiten dira edo oihala orokorrean ilundu egiten da.

Guadalupeko Ama Birjinaren kasuan, lehen aipatutako kalteez gain, oihala ez da tenkatzen, euskarririk atera egiten da, poltsa eta kozkor handiak sortzen dira eta arte-lanaren ikuspegi orokorra galarazten du.

-
- Aplicación reiterada de barnices, que en el momento de su utilización pueden ser transparentes, y “avivan” y saturan el colorido subyacente, pero que con el paso de los años se oxidan y sufren transformaciones, tomando tonalidades amarillentas, anaranjadas, grisáceas e incluso marrones.
 - Aplicación de productos de limpieza industriales de uso doméstico.

Son numerosos todavía los índices de degradación que podríamos señalar en estas obras que sobrepasan en todos los casos los dos siglos de antigüedad. Habiendo explicado los más llamativos, citaremos otros por completar el elenco:

- Goterones de cera.
- Abrasiones y desgastes.
- Herrumbre de elementos metálicos, como los nimbos de San José o de San Joaquín en el retablo de San José, cuyas coronas se han oxidado y han perdido parcialmente el dorado.
- Oxidación de la hoja de plata.
- Un caso particular por su originalidad es la puntilla de tela que decora la túnica de la Virgen con Niño del retablo de San José. Esta decoración presentaba un grado deterioro bastante avanzado, descolgada del soporte, recolocada con clavos, con deformaciones notables, rotura de fibras, y pérdida de adhesión de la lámina de oro a la tela.

La pintura sobre lienzo: la Virgen de Guadalupe

La pintura sobre lienzo presenta ciertas formas de deterioro particulares, propias de su técnica.

La alteración de las telas es debida en gran parte a la degradación de la celulosa constituyente de las mismas. Ésta es parcialmente inevitable ya que es consecuencia de la interacción con la atmósfera, pero puede verse acelerada por otra serie de factores, presentes en la misma atmósfera o también en los materiales constitutivos de las pinturas (tales como la cola, los óleos, etc...). Normalmente este deterioro se traduce en una falta de elasticidad de los lienzos, una fragilidad acusada de los hilos o un ensombrecimiento general de la tela.

En el caso de la Virgen de Guadalupe, además de los daños generales reseñados anteriormente, nos encontramos con un destensamiento generalizado del lienzo, desclavado de su bastidor, que crea grandes abombamientos y bolsas, perturbando la visión general de la obra.

VII. kapituluua: ERRESTAURAZIOA

- 1. J. J. ...
- 2. ...
- 3. ...
- 4. ...
- 5. ...
- 6. ...
- 7. ...
- 8. ...
- 9. ...
- 10. ...

- Así, esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Así, esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

Una obra de arte que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Descripción de obra:

- Descripción de obra:

Descripción de obra: esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Descripción de obra: esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Descripción de obra: esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Descripción de obra: esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

- Descripción de obra: esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

Capítulo VII: RESTAURACIÓN

La pintura sobre lienzo: la Virgen de Guadalupe

La pintura sobre lienzo presenta ciertas ventajas de colorido y resistencia, propias de su técnica.

La creación de las obras de arte en esta época se produjo en un contexto de restauración de las artes, que se caracterizó por un interés por la recuperación de la tradición clásica y renacentista, así como por la introducción de nuevas técnicas y materiales. Este proceso de restauración se reflejó en la pintura sobre lienzo, que experimentó un notable desarrollo en esta época, gracias a la introducción de nuevas técnicas y materiales, así como a la recuperación de la tradición clásica y renacentista.

En el caso de la Virgen de Guadalupe, esta obra de arte, que el tiempo de su creación se produjo en las primeras décadas del siglo XVIII, y que es el resultado de una serie de procesos de restauración, es un ejemplo de la evolución de la pintura barroca en España, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta su transformación en el siglo XVIII, pasando por el rococó y el neoclasicismo.

*“Il restauro mira al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza compiere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera nel tempo”.*¹

Errestaurazioaren esanahia²

Europar jaio zen errestaurazioaren oraingo esanahia, XVIII. mendearren bigarren erdian. Lehenik, Argien mendea izan zuen iturburu; gerora, berriz, Erromantizismoarekin batera indartu zen.

Antzinaroan ere manipulatu ziren artelanak, baina, gehientsuenetan, lanen jatorria eta balio estetikoak kontuan hartu gabe eginiko moldaketak edo konponketak izan ohi ziren³. Errenazimentuan, antzinako artearen aurkikuntzak berpiztu zuen errestaurazioa. Orduko susperraldiaren kasu ospetsuena, ezbaierik gabe, 1506. urtean aurkitu zuten Laacoonteren eskultura da.

XVIII. mendearren bigarren erdialdetik aurrera, zaharberritzeko manipulazioen lekukotasun ugari dago, eta, gizaldiaren hondarrean, ederki bereizirik ageri dira pintorearen eta zaharberritzailearen lanbideak. Orduan finkatu ziren berritzat jo daitezkeen enuntziatuak. XIX.aren lehen erdialdean, Erromantizismoak markatu zuen zaharberritzea: arreta handiagoz egiten zen garbitzeko manipulazioa eta begirune handiagoz jokatzeko artelanen berezitasunekiko. Garai hartantxe sortu zen, hain zuzen, arte-lanekiko beste jarrera bat: balio historikoa ezagutu zitzaizen lehen aldiz. Ondorioz, gizakiaren aldi jakin bateko jardunaren lekuko moduan hartu ziren eta, hala izanik, iraurarazi beharreko gauzakitzat.

Ordudunik, diziplina zientifikoetan sailkatu ageri da errestaurazioa; eskulangintzaren esparrutik kanpo. Alois Riegl (1858-1905) eta Camilo Boito (1836-1914)⁴ be-

1. Brandi, C.: Teoria del restauro, Roma, 1963.

2. Périer-d'Ieteren, C.: La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Lieja, 1991, pp. 9-10.

Serck-Dewaide, M.: Bref Historique de l'évolution des traitements des sculptures, en 50 ans. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1996-1998, p.160.

Perusini, G.: Il restauro dei dipinti e delle sculpture lignee. Udine, 1985.

3. Conti, A.: Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milán 1988. Adib.: Atenasen, urrezko xak-flak jarri zitzaizkion berriz Atenía Pártenoseko estatua krisoelefantino ospetsuari, zeren Peloponesoko Gerran ebatsi baitzizkioten. Pliniok eta Vitruviok diotenez, fresko erauziak eramaten ziren Espartatik Erromara (Naturalis Historia libro XXXV, e De Architectura libro II).

4. Périer-d'Ieteren, C.: op. cit, Lieja, 1991, pp. 9-10.

"Il restauro mira al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza compiere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera nel tempo".¹

El concepto de restauración²

El concepto moderno de restauración nació en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, fruto del racionalismo del siglo de las Luces y, posteriormente, del avance del Romanticismo.

Ya en la Antigüedad, se llevaban a cabo intervenciones sobre obras de arte, si bien se trataba a menudo de adaptaciones o reparaciones que no tenían en cuenta la originalidad y el valor estético de las mismas³. De la misma manera, en el Renacimiento, y con motivo del descubrimiento del arte antiguo, asistimos a un resurgimiento de la restauración, cuyo caso más famoso es sin duda el de la escultura del Laocoonte, descubierta en 1506.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII los testimonios sobre intervenciones de restauración se multiplican y a finales de la centuria la profesión del restaurador es claramente diferenciada de la del pintor, estableciéndose enunciados que se pueden considerar modernos. En la primera mitad del XIX el Romanticismo marca su influencia en la teoría de la restauración, aportando mayor cautela en las intervenciones de limpieza y mayor respeto a la originalidad del objeto artístico. Es en este momento cuando se adopta una nueva actitud hacia la obra de arte. Por primera vez se percibe en una perspectiva histórica, como testigo de una actividad humana que se ha manifestado en un momento concreto y que como tal debe ser conservada.

Desde entonces la restauración se plantea como una disciplina científica y no ya como una práctica artesanal. Bajo el impulso de grandes teóricos como Alois Riegl

1. Brandi, C.: Teoría del restauro, Roma, 1963.

2. Périer-d'Ieteren, C.: La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Lieja, 1991, pp. 9-10.

Serck-Dewaide, M.: Bref Historique de l'évolution des traitements des sculptures, en 50 ans. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1996-1998, p.160.

Perusini, G.: Il restauro dei dipinti e delle sculpture lignee. Udine, 1985.

3. Conti, A.: Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milán 1988. Ej: en Atenas, a la famosa estatua crisoelefantina de Athena Parthenos se le repusieron las láminas de oro del revestimiento que habían sido robadas durante la guerra peloponésica, y Plinio y Vitruvio (Naturalis Historia libro XXXV, e De Architectura libro II) refieren arranques de frescos que eran llevados de Esparta a Roma.

zalako teorialari handiek sustaturik, baina batik bat Cesare Brandiren (1906-1988) bulkadaz, **gauzakiari kritikoki begiratzeko jarrera** erne zen, zein premisa noraezkoa baita zaharbertitzeko prozesuan. Balio propioa aitortzen zaio gauzakiari, eta beti errespetatu beharrekoa da, bi irizpide hauek gogoan direla: historia da lehenaren ardatza; hots, objektuaren formulazioa garai jakin batean eta espazio zehatz batean, eta, horiez gainera, denboraren joanaren erasana. Estetikoa da, aldiz, bigarrena; hau da, artelanak berezko duen kalitatea. Brandik behin eta berriro dio errestituzioa lan teknikoa baino areago dela lan kritikoa eta ezinbestekoa dela jarduera guzti-guztiak ongi justifikatzea eta dokumentatzea.

Nahiz eta zaharbertitzaileak objektibotasuna izan jomuga, haren burubide kritikoa beti egongo da gauzakiaren duen informazio-kopuruaren eta hautatu ikuspegiaren menpean. Ikuskizun handia izango dute, halaber, bai zaharbertitzailearen kulturak, bai garaian garaiko gustuak harengan duen eraginak. Horrenbestez, ardurakoa bezain funtsezkoa da zaharbertitzaileen prestakuntza.

Nahitaezko printzipioak

Praktikan, zenbait printzipio ezinbestekoren esanera gauzatzen da egungo eguneko zaharbertitzeko jarduna:

- **Lehengoratzeko posible izatea.** Errestituzioaren manipulazio guztiek —hala estetikakoek, nola kontserbaziokoek— pieza jatorrizkoari kalterik egin gabe kentzeko modukoak izan behar dute. Noraezko printzipioa da hori, zeren denboraren joanak edozein material honda baitezake, baita emateko garaian egokiena dena ere, eta, horrez gainera, litekeena baita etorkizunean orain usatzen diren baino produktu hobek askatzea⁵.
- **Egonkortasuna.** Usatu materialek ez kalte fisikorik, ez estetikorik egin behar diote iturburuko materiari; hau da, ezin dute artelanaren itxura aldatu.
- **Banatzeko erraztasuna.** Zaharbertitzeko manipulazioan erantsi elementu orok izan behar du artelan osoa ikusteko modua ezertan aldatzen ez dela bereizteko modukoa.
- **Manipulazio gutxienekoa.** Printzipio hau da, agian, azken urte hauetako ekarri ardurakoena. Anitz arrazoigatik da ona ahal den gutxieneko manipulazioa. Bistakoa denez, zein-nahi jardunek sortzen dio artelanari estres fisiko nabaria. Bestalde, ezer gutxi dago lehengoratzeko eta denborarekiko egonkortasuna behar bezala bermatzen duten materialetan eta teknikan, eta, horretaz gainera, kontuan hartu behar da dagoena artelanarekin bateratzeko modukoa den ala ez. Azkenik, manipulazio gutxienekoak bakarrik ziurtatzen ditu gauzakiaren osamoduaren gaineko informazioarekiko begirunea eta materialen historiari dagokiona.

Jardun* korapilatsua da errestituzioa. Besteak beste, diziplinen arteko lana eskatzen du, hala nola, zientzialariena, historialariena eta zaharbertitzaileena. Beharrez-

5. Ez dirudi printzipio hori sistemaz errespetatzen denik. Izan ere, harri edo zur inpregnatuetan edo sendotuetan, esate baterako, zaila da egitura porotsuetan sartu-sartu eginda dagoen gaia kentzea.

(1858-1905) y Camilo Boito (1836-1914)⁴ y sobre todo Cesare Brandi (1906-1988), nace un **acercamiento crítico al objeto**, premisa indispensable en todo proceso de restauración. Se le reconoce a la obra de arte un valor propio que es necesario respetar, teniendo en cuenta dos criterios: uno de orden histórico (su formulación en una época determinada, en un espacio preciso y la acción del paso del tiempo), el otro de orden estético (la calidad inherente a la obra de arte). Brandi insiste en la restauración como operación crítica antes que técnica y en la necesidad de justificar y documentar todo tipo de actuación.

Este juicio crítico, a pesar del deseo de objetividad del restaurador, se supeditará a la amplitud de su información sobre el objeto y a su manera de enfocarlo; dependerá igualmente de su cultura y de la influencia que el gusto del tiempo ejerza sobre él. De ahí la importancia fundamental de la formación de los restauradores.

Principios fundamentales

En la práctica, la restauración actual se rige por ciertos principios fundamentales:

- **Reversibilidad.** Según la cual, cualquier intervención de restauración, tanto estética como conservativa, debe poder ser eliminada sin causar daño a la pieza original. El respeto de la reversibilidad es esencial, ya que un material, adecuado en el momento de su aplicación, puede alterarse con el paso del tiempo y es probable que en el futuro se descubran productos mejores que los empleados en la actualidad.⁵
- **Estabilidad.** Los materiales utilizados no deben acarrear daños físicos ni estéticos (es decir, no deben alterar el aspecto de una obra) a la materia original.
- **Discernibilidad.** Todo elemento añadido en una intervención de restauración debe ser diferenciado sin por ello alterar la visión del conjunto de la obra.
- **Intervención mínima.** Este principio es quizás la aportación más importante de los últimos años. Los motivos que aconsejan minimizar la actuación son diversos: en principio es evidente que cualquier intervención somete a la obra a un notable stress físico; además hay muy pocos materiales y técnicas que garantizan suficientemente la reversibilidad y la estabilidad en el tiempo, además de la compatibilidad con la obra de arte; y en último lugar sólo una intervención mínima asegura el respeto de todas las informaciones sobre la constitución y la historia material del objeto.

La restauración es una práctica compleja e interdisciplinar, que necesita aunar los esfuerzos de científicos, historiadores del arte y restauradores para garantizar el máximo respeto hacia las obras de arte.

4. Périer-d'Ieteren, C: op. cit, Lieja, 1991, pp. 9-10.

5. No resulta evidente el respeto sistemático de este principio, ya que por ejemplo en el caso de impregnaciones o consolidaciones de piedra o madera es difícil eliminar una sustancia que ha penetrado en profundidad en una estructura porosa.

koa da horien guztien ahaleginak batzea, artelanak behar adinako begirunez tratatuko badira.

Oiartzungo parrokiako erretaulen manipulazioa

Irizpideei eta materialei dagokienez, nazioarteko araudien eta ECCOren⁶ jarraibide profesionalen esanera zaharberritu dira Oiartzungo parrokiako erretaulak. Kontuan hartu dira, berebat, Espainiako Ondare Historikoari buruzko ekaineko 13/1985 Legearen 39. artikulua eta Euskal Herriko Ondare Kulturalaren gaineko uztaileko .../90 Legea⁷, zeren gogoan izan behar baita, zaharberritzaileen lehen erantzukizuna, hain zuzen, artelanak gerora heltzeko moduan zaintzea dela.

Aldez aurreko txostena

Zaharberritzea, ongi eginez gero, erabakigarria da artelanen bizi-iraupenean, nahiz eta ekintza traumatikoa izan gauzaki tratatuarentzat, jasan behar izaten duen manipulazioagatik. Horrenbestez, dena delako artelana nola kontserbatu den aztertu behar da lehen-lehenik. Ostean, ondorioetan funtsaturik, degradazioan parte hartu duten faktoreak zehaztu behar dira, zeren aldagaiak manipulatu bakarrik eten baitaiteke hondatzeko prozesua. Era berean, eta betiere tratamenduaren aurreko analisi moduan, artelanaren materialak eta teknikak aztertu behar dira zorrotz-zorrotz. Lan hori ere noraezekoa da, manipulazio makurren batek kalte konponezinik egin ez dezan eta artelanaren itxura andea ez dezan.

Txostenean, planoak eta grafikoak baliatu dira informazio hori gutzia emateko. Aurkitu patologiak, alderdi teknikoak, bestelako alderdiak... jaso dira ahal bezain xeheen eta sistematizatuena, eskuarteko materia hobeto ezagutzeko. Bestalde, analisi fisikoekin eta kimikoekin osatu da azterlana⁸.

Bilduriko datu guztiak ondo begiratu eta gero, egin beharreko manipulazioak eta zegokien metodologia erabakitzea zen hurrengo urratsa. Egiteko horri erantzuteko, lehen azaldu diren errestaurazioko printzipio nahitaezkoak hartu dira kontuan, bate-tik; bestetik, berriz, manipulatzeko filosofia orokorra, zein askoz gehiago funtsatzen baita kontserbazioko irizpide propioetan estetiko hutsetan edo apaintasunezkoetan baino. Jokabide horren arrazoa bat eta bakarra da: galarazi egin behar da, ahal dela, lan faltsuak edo imitazioak sortzea, artelanaren balioaren kalterako izaten baitira beti. Azpimarra dezagun behar adina. Honako hauxe da kontua: artelanaren balio historikoak eta estetikoak orekan jartzea; bakoitzari berea ematea. Hori bai, ongi gogoan izanik, betiere, erretaulak, gizakiak bezalaxe, material organikoak daudela osaturik,

6. European Confederation of Conservator-Restores' Organizations.

7. Lege horretan ez dago bere babeseko gauzakiak nola kontserbatu eta zaharberritu behar diren dioen atal berariazkorik. Aitzitik, artikulua honetan eta hartan daude ezarriak kontserbazioaren gaineko arau orokorrak. Horieta korik. Batean, ondasun kalifikatuena nahiz inbentariatuena jabeek edo titularrek duten betebeharrak bat dator: "...behartuta daude ondasunak arretaz kontserbatzera, zaintzera eta babestera, osorik iraun dezaten eta gal, suntsi edo honda ez daitezen". Diputazio foralek dute arau hori errespetarazteko eskumena, eta erakunde horien baimena behar da, ondasun kultural kalifikatuak manipulatzeko.

8. **Analisi kimikoak egiteko erakusgarriak hartzearekin batera** zehaztu dira, halaber, polikromien geruzen egiturak eta bakoitzaren ezaugarriak.

Intervención en los retablos de la parroquia de Oiartzun

La intervención de restauración que se ha llevado a cabo en estos retablos está, en cuanto a criterios y materiales, conforme a la normativa establecida internacionalmente y a las pautas profesionales de ECCO⁶. Así mismo, la intervención se ha sometido a lo establecido en el artículo 39 de la ley 13/1985 de junio del Patrimonio Histórico Español y en la Ley 7/90 de 3 de julio del Patrimonio Cultural Vasco⁷, teniendo en cuenta que la primera responsabilidad de los restauradores es la preservación de las obras para el futuro.

Elaboración de un informe previo

La restauración, correctamente realizada, es un episodio decisivo para la supervivencia de la obra de arte, a pesar de ser una acción traumática para con el objeto tratado, dada la manipulación a la que se le somete. Por ello, y a fin de establecer adecuadamente las bases de la intervención, resulta indispensable en un primer momento el estudio del estado de conservación de la obra y la definición de los factores que han favorecido la degradación de la misma, ya que únicamente interviniendo sobre ellos conseguiremos frenar el proceso de deterioro. De la misma manera, y siempre como análisis previo al tratamiento, se han examinado detalladamente los materiales y técnicas que conforman la obra, aspecto igualmente imprescindible para evitar que una intervención desafortunada provoque daños irreparables o desvirtúe su aspecto artístico.

Esta información se ha plasmado en planos y gráficos que recogen tanto las patologías encontradas como cuestiones técnicas y de otra índole detalladas de forma sistemática para una mejor comprensión de la materia sobre la que se actúa. Para completar estos estudios, se ha contado con la ayuda de análisis físicos y químicos⁸.

Una vez considerados los datos recogidos, se ha procedido a la toma de decisiones sobre las actuaciones a realizar y sobre la metodología a emplear, teniendo en cuenta los principios fundamentales de la restauración anteriormente citados y la filosofía general de intervención que se apoya preferentemente en criterios propios de conservación, más que en los meramente estéticos o de embellecimiento, evitando correr el riesgo de crear falsos o imitaciones que irían en detrimento del valor de la obra. Se trata, es necesario insistir, de hallar una solución de compromiso entre los valores históricos y los valores estéticos de la obra de arte, sin olvidar que estos retablos, al igual que los seres vivos, están compuestos de materiales orgánicos y por tanto sufren

6. European Confederation of Conservator-Restores' Organizations.

7. Esta ley no dedica ningún apartado específico a la restauración de los bienes objeto de su protección, aunque a través de sus artículos se establecen reglas generales para la conservación. De este modo se recoge un deber general por el que propietarios o titulares de bienes, bien sean Calificados o Inventariados "...están obligados a conservarlos, cuidarlos y protegerlos debidamente para asegurar su integridad y evitar su pérdida, destrucción o deterioro", siendo competencia de las Diputaciones Forales el garantizar el respeto a dicha norma. Cualquier intervención sobre bienes culturales calificados debe contar con la correspondiente autorización de las mencionadas instituciones.

8. La toma de muestras para la realización de los análisis químicos ha permitido determinar la estructura de los diversos estratos de policromía y sus características.

zahartu egiten direla nahitaez eta zahartzea eta eraldatzea bizitzako lege direla. Kontuak horrela, iritsi ezinezko utopia da artelan "jatorrizkoa" artistak bukatu zuen bezala berreskuratzea.

Tratamendua

KONTSERBAZIOA⁹

Ingurugiroa

Erretaulen kontserbazioko egoeran nabarmentzen ziren arazo gehientsuenek elizako ingurugiro kaltegarrian zuten jatorria. Arras andeaturik zeuden elizaren anitz osagai. Ganga-zatiak erortzen zirenez gero, itxi egin ziren elizako ateak, segurtasunagatik. Sartutako urak eta kapilaritatearen hezetasunak neurritz kanpo igoarazten zituzten hezetasun-mailak¹⁰. Egoeraz oharturik, elizako obrak egiteko egitasmo gidatu bat ezarri zuen parrokiako batzordeak. Hainbat fasetan, baina bere osoan zaharberritzea zen lehenengo egitekoa¹¹; gero etorriko zen elizaren barruko osagai mugigaiak konpontzeko garaia.

Egitasmo gidatua gauzatu ondoren, denbora luzean eta parrokiaren hainbat garaieratan neurtu ziren elizaren barruko hezetasuna eta temperatura. Probek erakutsi zuten beti berdintsu dirautela eta egokiak direla, artelanen kontserbazioari dagokionez. Bestalde, urtaroen arabera ere oso gutxi aldatzen direla frogatu zen¹².

Aurreko lanez gainera, xurgatze zentralizatuko garbitzeko sistema bat ere ipini da, ahoak oinean banaturik dituela, eta horrek ere on besterik ez dio egin erretaulen iraurari¹³.

Elizan lanean aritu ziren bitartean, obretako batzordeak behar bezala babestu zituen erretaulak, eta desmuntatu, sailkatu eta hartarako aurrez egokituriko biltegi batera eraman zituen alboetako erretauletako eskulturak.

Desinfekzioa

Irati, S.L, Control de plagas, enpresak (orain AGM, Aplicación y Gestión Medioambiental, S.A.) deritzonak egin du. Sendatzeko eta prebentzioko tratamenduk

9. Bereizi egin behar dira *kontserbatzeko tratamendua* (artelanaren andeatzea galarazteko lanen multzoa, baina artelanaren itxurarekin sartu gabe) eta *errestaurazioa* (piezaren batasun estetikoaren berreskuratze zertarako duen manipulazioa).
10. Gai horretaz, ikus honako kapitulu hau: Errestaurazioa, errehabilitazioa, lekualdatzeak eta obra berriak, Oiarzun-go San Estebango elizan (1991-2001).
11. Hona hemen egin ziren lanak, laburbildurik:
 - teilatuko egitura osoa muntatzea eta desmuntatzea, gangetako dobelak altzairuzko barren bidez iroztea eta perimetroko gangen eta hormen indartzea.
 - barruko harlanduen garbiketa, pitzaduren ixtea, masa galduak berriz osatzea eta ur-itoginak edo ur-sarrerak kentzea.
 - lurra altxatzea, arkeologiako induskatzeak, berotzeko sistema elektriko irradazkoaren instalazioa, megafonoen instalazioa eta xurgatzeko sistemaren instalazioa.
 - tutu porotsuen instalazioa, lurpea drainatzeko eta aireztatzeak.
12. Berotzeko sistema "irradazko haria" esaten zaien horietakoa da, eta frogatuta dago ez dela aldaketa nabarmenik izaten funtzionamenduan dagoenean eta itzalita dagoenean.
13. Xurgatzeko sistemarik ez duten elizekin alderatuz gero, erretaulek ezagun-ezagun dute aski garbi dirautela.

un envejecimiento inevitable que los transforma irremediablemente, por lo que la recuperación de una obra de arte en su estado "original", tal y como salió de las manos del artista, no es más que una inalcanzable utopía.

Tratamiento

CONSERVACIÓN⁹

Entorno medioambiental

Gran parte de los problemas de estado de conservación detectados en los retablos provenían de las desfavorables condiciones medio ambientales existentes en la iglesia. Ciertos elementos del edificio se encontraban en un estado de patente deterioro. Incluso, por motivos de seguridad, se había cerrado la iglesia al público ante la caída de fragmentos de la bóveda. Filtraciones de agua y humedad de capilaridad, provocaban el aumento descontrolado de los niveles de humedad¹⁰. Ante esta situación, la comisión de la parroquia estableció un plan director de obras, que contempló en una primera instancia la rehabilitación integral del edificio, programada en varias fases, como paso previo a la actuación sobre las obras muebles existentes en el interior del templo¹¹.

Tras estas actuaciones se ha podido comprobar, a través de mediciones realizadas en periodos prolongados de tiempo y a diversas alturas de la nave de la parroquia, que los parámetros de humedad y temperatura en el interior del edificio permanecen estables y correctos para la conservación de las obras de arte, comprobándose las escasas variaciones existentes en las diferentes estaciones del año¹².

Así mismo, la instalación de un sistema de limpieza con aspiración centralizada y bocas distribuidas en planta, ha influido positivamente en el estado de conservación de los retablos¹³.

Durante el tiempo de actuación en el edificio, la junta de obras protegió los retablos convenientemente y desmontó, clasificó y almacenó en un local previamente acondicionado las esculturas de los retablos laterales.

9. Diferenciamos entre *tratamiento conservativo*, conjunto de operaciones destinadas a frenar el deterioro de la obra de arte y que no pretenden interferir en el aspecto de la misma, y *restauración*, o intervención que aspira a recuperar la unidad estética de la pieza.

10. Sobre este tema, ver el capítulo correspondiente a Restauración, Rehabilitación, Traslados y Nuevas Obras en el Templo parroquial San Esteban de Oiartzun (1991-2001).

11. Estos trabajos consistieron básicamente en:

- montaje y desmontaje de toda la estructura del tejado, sujeción de las dovelas de las bóvedas con barras de acero y refuerzo de las bóvedas y muros perimetrales.
- limpieza de los sillares interiores, taponamiento de grietas, recomposición de masas perdidas y eliminación de filtraciones.
- levantamiento del suelo, excavación arqueológica, instalación de sistema de calefacción eléctrica radiante, megafonía y aspiración.
- colocación de tubos porosos para drenaje y aeración del subsuelo.

12. La calefacción instalada es de tipo "hilo radiante" y se ha comprobado que no se producen cambios notables entre los periodos de funcionamiento de la misma y los momentos en los que está apagada.

13. Comparativamente a otros templos en los que no se utilizan sistemas de aspiración se ha constatado que los retablos se mantienen satisfactoriamente limpios.

erretaulako intsektu xilofagoak eta onddoak kontrolatzea zuen jomuga. Erretaula nagusian, 1998ko uztailaren 20tik 24 arte jardun zuten desinfektatzen; alboetako erretaulatan, pulpitan eta koruan, aldiz, 1999ko otsailaren 16tik 24 arteko egunetan.

Desinfektatzeko produktuak emateko, ihintzatzeko teknikak baliatu ziren, oro har: atzetik inpregnatu ziren eskulturak eta erretaula, eta likido ugari hartu zuen zur tratatuak. Injekziozko tekniken bidez desinfektatu ziren elementu irozgarriak. Horretarako, daratuluz zuloak egin ondoren, diametroz 6,5 mm ziren injektore plastikoak ipini zitzaizkien 170 mm-tik gorako perimetroa zuten elementuei. Horrelako injektoreek balbula irazgaitzak izaten dituzte berekin, produktu intsektizida fungizidaren itzulera galarazteko. Metodo horren bidez, eremu toxiko bat sortzen da zurezko elementuen barruan, azaleko tratamenduak erasaten ez dien larbak hiltzeko. Isuri jarraituko AIR-LESS motako konpresorea erabili zen makina bezala, soluzio kimikoak presioan ihintzatzeko edo injektatzeko. Lehenengo kasuan, ahoko ihiztagarrien bidez egin zen; bigarrean, norabide bakarreko balbula ahodunak baliatuta.

Nola eliza hiri barruan baitago, seguru jokatu nahi izan zen, eta horregatik ez ziren gaseztatu erretaulak. Aurrerantzean, kontserbatzeko lan ardurakoenetako bat obra kontrolatzea izango da, berriro infekta ez dadin, zeren desinfekzioak ez baitira betirako izaten.

Sendogarriak

Intsektu xilofagoen eraginez ahulduta zeuden zur-zatiak sendotu dira. Material hondatuari lehengo irauna eta trinkotasuna eman nahi izan zaizkio; batik bat, erlaitzei eta elementu irtenei (arkitekturakoei, irudietakoei eta tailuetakoei). Produktu sendogarria eman zaie tratatu aldeei, zurdakiz edo xiringaz: eskualdi bat baino gehiago, eta aldian-aldian astiro lurruntzen diren disolbenteetatik gehiago jarritz, zurean aiseago sartzeko, zurak errazago xurgatzeko eta erretxina berdin banatzeko.

Materia sendogarri onak ez du zertan aldatu zuraren itxura kimiko estetikoak. Gainera, banaeraza, sarkorra eta bermeko sendogarria izan behar du¹⁴. Erretxin akrilikoak baliatu dira zaharberritzeko aldi honetan, egungo egunean egokienak direlakoan, zeren likatsuak, trinkoak eta malguak baitira, aldi berean.

Euskarrien kontserbazioa

Nahiz eta erretaula nagusiko elementu irozgarri garrantzizko zenbait intsektu xilofagoek nabarmen erasanda egon, ez zen beharrezkotzat jo denak desmuntatzea¹⁵. Hortaz, manipulazio partzial bat egin zen: indartu egin ziren pieza batzuk eta zurkaiz-

14. Inoiz ezin da guztiz kendu zuraren zuntzetan barrendu den sendogarria. Izan, badira, zuraren itxura oso gutxi aldatzen duten sustantziak, baina merkatuan ez da oraingoz sendogarri "ikustezinik".

15. Beste zenbait erretaula ez bezala, zein piezaz pieza polikromatu ondoren armatu baitituzte beren egonlekuan, Oiarzungo parrokiakoak egonlekuan guztiz muntatu eta gero prolikromatu dira. Kalte larria egiten zaio era honetako artelanen jatorrizko polikromiari, askatzeko garaian; batik bat, piezen junturretan. Hori dela eta, hobe izaten da aterabide samurragoren bat aurkitzea, artelana ahal den ondoen babesteko, baldin kontserbazioko egoerak bigarrena izaten bada, behintzat.

Desinfección

Ha sido realizado por la empresa Irati, S.L, Control de plagas, (actualmente AGM, Aplicación y Gestión Medioambiental, S.A.). El tratamiento curativo-preventivo ha tenido como objeto el control de los insectos xilófagos y hongos presentes en el retablo. La actuación se realizó entre los días 20 y 24 de julio de 1998 en el retablo mayor y 16 y 24 de febrero de 1999 en el caso de los retablos laterales, púlpito y coro.

Para la aplicación del producto desinfectante se han utilizado técnicas de pulverización, impregnando las esculturas y el retablo por su parte trasera, absorbiendo la madera tratada gran cantidad de líquido; y de inyección en los elementos de sujeción. Para ello se procedió a taladrar y a colocar inyectores de plástico de 6,5 mm. de diámetro en los elementos cuyo perímetro era superior a 170 mm. Estos inyectores van provistos de una válvula de estanqueidad que impide el retorno del producto insecticida-funguicida. Este método permite crear dentro de los elementos de madera una zona tóxica para la destrucción de las larvas que no pueden ser afectadas por el tratamiento de superficie. Como maquinaria se empleó un compresor de flujo continuo tipo Airless que permite pulverizar o inyectar a presión la solución química, mediante boquillas de pulverización en el primer caso y boquillas con válvulas unidireccionales en el segundo.

No se ha procedido a gasear los retablos por encontrarse la Iglesia en un núcleo urbano y, por tanto, plantearse problemas de seguridad con esta actuación. Una de las labores de conservación más importantes para el futuro consistirá en el control de la obra para evitar una nueva infestación ya que no hay que olvidar que las actuaciones de desinsectación no tienen efectos permanentes.

Consolidación

Las zonas debilitadas de la madera por el ataque de insectos xilófagos (principalmente cornisas y elementos sobresalientes en general, tanto de arquitectura como de escenas y tallas), han recibido un tratamiento de consolidación tendente a reestablecer la resistencia y consistencia del material deteriorado. Para ello, se ha aplicado un producto consolidante en la zona tratada, ya sea a brocha o a jeringuilla, reiterando la operación en varias ocasiones y en proporciones crecientes en disolventes de lenta evaporación para facilitar la penetración y absorción por parte de la madera, así como para favorecer una repartición homogénea de la resina.

Una buena materia consolidante no debe alterar el aspecto químico-estético de la madera y debe ser reversible, además de contar con un buen poder de penetración y de consolidación¹⁴. En esta campaña de restauración se han utilizado resinas acrílicas, consideradas actualmente como las más indicadas para este tipo de operaciones ya que reúnen características apropiadas en cuanto a viscosidad, resistencia y flexibilidad.

14. En realidad una vez penetrado en las fibras de la madera un consolidante no puede ser eliminado totalmente y aunque se han encontrado sustancias que alteran relativamente poco el aspecto de la madera, no existen consolidantes "invisibles".

tu beste batzuk, eragingarritasunaren izenean. Horrelaxe jokatu zen, besteak beste, bankuko irudiekin, santutegiarekin eta erretaula nagusiaren lehen solairuko bi erlieberekin eta bi eskulturarekin (73. arg.).

Aldatu egin ziren edo indartu oso hondaturik zeuden egiturazko pieza kontserbazioak, zurezko beste batzuk baliatuz¹⁶; Errege Magoen Gurtzea eszenaren atzeko zutabe bat ez beste guztiak moldatu ziren. Euskarri hori aldatu beharrean zegoenez gero, metalezko elementu bat paratu zen, eta, materialari esker, posible izan zen sekzio txikiagoko zutabea jartzea. Horrela, orain sar daiteke ebanjelioaren aldetik erretaularen atzealdera, mantentzioko eta kontroleko lanak egitera. Orobat, San Domingoren nitxoaren eskuineko zutaina, zein hondatuegi baitzeukaten xilofagoek berezko funtzioa betetzeko; hots, euskarri mekaniko izateko, eta erortzeko zorian baitzegoen, desmuntatu egin da barruan metalezko zutaina sartzeko. Orain, osagai horrek eusten dio erlantz-sailaren pisuari.

Egonkortzeko zeharragak ipini ziren Artzainen Gurtzea irudiaren gibelean, alde horrek atzerako mugimendurik egin ez dezan. Ordezkatu egin ziren, halaber, ainguratzeko elementu andeatuak. Bestalde, osagai mobil egokiagoak paratu ziren beren funtzioa betetzeko moduan ez zeuden erliebeetako zeharraga indargarrien ordez: kolaz itsatsi ziren, irudiaren atzean, zur-ziri txiki batzuk, eta haien gainean irristatzen da zurezko zeharraga libre eta mobila. Sistema horri esker, euskarriaren panelei ongi eustez gain, zura libre geratzen da edozein mugimendu egiteko¹⁷.

Santutegia, aldiz, guztiz askatu behar izan zen. Aurreko mendearen erdialderako, birako mekanismo bat ipini zuten santutegian, eta tresna horrek berak zeukan hondaturik multzo osoa¹⁸.

Jardun horretan, aipatzekoa da, berebat, erretaula nagusiko Gloria bilduma. Gangatik libratuta eta nabarmen behera mugituta zegoen. Pixkanaka-pixkanaka bere lekuan egonarritzeko, katu mekanikoak baliatu ziren. Orain, dagokien lekuan ongi ainguraturik daude erretaularen jatorrizko tiranteak; gangaren atzealdean, hain zuzen.

Pieza kolagabetuak eta elementu libratuak oneratzea

Berriro eman zitzaien kola pieza pitzatuei edo kolagabetuei, eta beren egonlekuan jarri ziren edo finkatu elementu libratuak eta arriskutsuak.

Elkartu egin ziren panel koloketako eta kolagabetuetako eszenak. Zur-ziri txiki-kiko sistema bat ipini zitzaien atzean, junturak indartzeko¹⁹, euskarriaren neurrien eta junturaren ezaugarrien arabera kalkulatu ziren zur-ziriak (74. arg.).

16. *Xylamon* produktua erabili da, erretaulari erantsi zaizkion zurezko pieza guztiak behar bezala desinfektatzeko.

17. Besteak beste, Atzematea eta Baratzean Otoitzean izeneko erliebeetan egin da lan bera. Xehetasun gehiago nahi izanez gero, ikus Albayalde, S.L. enpresak Oartzungo parrokia zaharberritzearen gainean eginiko txostena.

18. Kontu hori azaldu dugu Erretaula nagusia izenburuko III. kapituluaren eremuan.

19. Glatigny, J.A.: Evolution des matériaux utilisés à l'IRPA, Bruselas, a travers un exemple dans le domaine du collage des panneaux. En Traitement des supports. Travaux interdisciplinaires. Conservation Restauration des Biens Culturels. Paris, 1989, pp. 45-47.

Actuaciones de conservación en el soporte

Aunque en el retablo mayor el ataque de insectos xilófagos generalizado había dañado notablemente ciertos elementos de sostén importantes, no se ha considerado necesario el desmontaje generalizado de los mismos¹⁵. Se ha estimado más oportuno una intervención puntual, consistente en el refuerzo de ciertas piezas y el apeo de otras en vías de una mayor operatividad. Éste ha sido el caso de las escenas del banco, sagrario, y dos relieves y esculturas del primer piso del retablo mayor entre otras (fot. 73).

Las piezas estructurales cuyo avanzado estado de deterioro impedía su conservación, han sido sustituidas o reforzadas con otras nuevas, realizadas en madera¹⁶, salvo en el caso de un poste situado tras la escena de la Adoración de los Magos cuyas circunstancias particulares aconsejaban su cambio por un elemento metálico. Este material ha permitido la colocación de un poste de sección inferior, posibilitando con ello el acceso al reverso del retablo en el lado del evangelio, para labores de mantenimiento y control. Del mismo modo, la columna situada a la derecha de la hornacina de Santo Domingo, que había perdido su capacidad mecánica de sostén por el ataque de xilófagos y que presentaba riesgo de desmoronamiento, fue desmontada para insertar en su interior un poste metálico que es el que actualmente soporta el peso del entablamento. Posteriormente fue reubicada en su lugar de origen.

Asimismo, se han ubicado travesaños estabilizadores en el espacio tras la Adoración de los Pastores, para evitar los desplazamientos inminentes hacia atrás de esta zona. Igualmente, los elementos de anclaje deteriorados se han sustituido y los travesaños de refuerzo de los relieves que no cumplían su función por daños irreversibles, han sido remplazados por fórmulas móviles más adecuadas, mediante pequeños tacos de madera encolados en el reverso de la escena, sobre los que se desliza un travesaño igualmente de madera, libre y móvil. Este sistema proporciona una buena sujeción de los paneles del soporte, al mismo tiempo que permite un libre movimiento de la madera¹⁷.

El sagrario ha debido ser completamente desmontado a fin de retirar el mecanismo giratorio instalado a mediados del siglo pasado que había deteriorado todo el conjunto¹⁸.

Dentro de este tipo de actuaciones cabría señalar igualmente la reubicación del conjunto de la Gloria del retablo mayor en su posición primitiva, ya que se había desprendido de la bóveda y desplazándose de manera significativa. La operación se llevó

15. A diferencia de otros retablos, policromados pieza a pieza y armados posteriormente en su lugar de ubicación, los de la parroquia de Oiartzun fueron policromados una vez completamente montados. El desmontaje de obras con estas características supone dañar gravemente la policromía original, especialmente en las zonas de unión de piezas. Por ello es preferible plantear otro tipo de solución menos traumática y más respetuosa para con la obra de arte, siempre y cuando el estado de conservación de la misma no obligue a ello.

16. Todas las piezas de madera que se han añadido a los retablos han sido convenientemente desinsectadas.

17. Operación llevada a cabo en los relieves de El Prendimiento y Oración en el Huerto, entre otros. Para más detalles consultar el informe de restauración realizado por Albayalde S.L. para la Parroquia de Oiartzun.

18. Como ya comentábamos en el capítulo III. Retablo mayor.

Metalezko hainbat eskuaira ainguratu ziren paretan, elizako hormen eta erretaula nagusiaren arteko espazioan, erretaulako solairuen erlaitz-sailen irozgarri. Horrelaxe lortu zen obraren pisua banatzea, eta, orain, dagokion pisua bakarrik hartzen du gorputz bakoitzak. Bestela esanda, pisu guztiari eustetik libre utzi ziren bi alde hondatuena eta zamatuena: bankua eta zokaloa. Azkenik, *Tramex* erako plataforma metalezkoak egonarritu ziren, eskuairaren barra horizontalen gainean, kontroleko eta mantentzioko lanak egitean erretaularen atzetik ibili ahal izateko (72. arg.).

Kolorearen finkatzea

Maiz, libratuta, altxatuta, hazita edo erortzeko arriskuan egoten dira prestakinen edo polikromien geruzak. Zati horiek berriro bere lekuan itsasteko jardunari esaten zaio kolorearen finkatzea. Gai itsaskorren bat izaten da bitarteko, oro har. Pintzelez edo xiringaz ematen da arruntean, hotzean edo beroan, paper babesgarriren baten laguntzaz edo gabe eta espatula elektrikoaren, infragorrien edo antzeko metodoen bidez beroa emanez edo eman gabe. Artelanaren eta gai itsaskorraren ezaugarrien arabera erabaki behar da beti modu egokia.

Oiartzungo elizan, funtsezkoa zen gai itsaskor egokia hautatzea, polikromiaren geruzaren konplexutasunari bere hartan eusteko. Izan ere, etxe horretako geruzak era askotako materialak ditu, hala osagaiz (urtsuak, oliotsuak eta proteikoak), nola itxuraz (mate distiratsua). Oinarrizko ezaugarri moduan, itsaskortasun handiena eta sarkortasun handiena (lika gutxi) izan behar ditu gai itsaskor on batek, ezinbestez. Horrez gainera, ordea, artelanaren berezko materialekin bat egiteko modukoa izan behar du eta azaleraren itxura estetikoa aldatzen ez duena. Arrazoi horiek tarteko, oso arretaz egin ziren gorabehera horien gaineko probak: urarekiko sentikortasuna, gai itsaskor batzuen bateraezintasuna, distiren eta aureolen arriskua, etc.

ERRESTAURAZIOKO MANIPULAZIOAK

Garbiketa

Zaharberritzeko prozesuetan, artelanen pintura-geruza edo polikromia garbitzea da manipulazio arriskutsuena. Nicole Goetghebeur adituaren iritziz, ez dago berekin hainbeste arrisku duen tratamendurik. Izan ere, gerta daiteke, manipulazio makur baten ondorioz, artelanak osamoduz dituen materialak konpondu ezin direla uztea. Bestela esanda, gerta daiteke artelanaren itxura aldatzea, eta, horrenbestez, artelanaren interpretazio kritikoa bera ere mudatzea²⁰.

Esan beharrik ere ez dago, jakina. Garbiketa egoki batek artelana hobeto irakurtzen laguntzen du —gure kasuan, ez zegoen irakurtzen batere erraza—. Hala eta guz-

“Lehen, lan sendoak eta iraunkoak eskatzen zitzaizkion euskarrien zaharberritzailari. Aldatu egin da ikuspegia: materialen banaeraztasuna eta jatorrizko euskarriarekiko begirunea dira eskakizun nagusienak. Egungo egunean, bidezkozkat jotzen da, esate baterako, panelaren juntura panela bera baino ahulagoa izatea, edota pipiak jotako zura, baztertu ordez, sendotzen aritzea”.

20. Goetghebeur, N.: Preliminary study and approach to the cleaning of “The Raising of the Cross” by Peter Paul Rubens in Antwerpen Cathedral. En IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress. Brussel 1990, p. 1.

a cabo progresivamente por medio de gatos mecánicos, anclando los tirantes originales del retablo en el lugar que les correspondía en el reverso de la bóveda

Ajuste de piezas descoladas y elementos desprendidos

Las piezas descoladas o agrietadas se han encolado de nuevo, y se han ubicado y fijado aquellos elementos desprendidos o inseguros.

Las escenas con paneles inestables y descolados se han unido, reforzándose las uniones con un sistema de pequeños tacos de madera por el reverso, calculados en función de las dimensiones del soporte y características de la unión¹⁹ (fot. 74).

En el espacio existente entre el retablo mayor y los muros de la Iglesia, se han instalado una serie de escuadras metálicas ancladas en la pared que funcionan como apoyo de los entablamentos de los pisos del retablo. De este modo se ha conseguido la distribución del peso de la obra, que va descansando independientemente en cada cuerpo, sin transmitirse en su globalidad al banco y zócalo que son las zonas más deterioradas y que más carga soportan. Sobre las barras horizontales de la escuadra se han apoyado plataformas metálicas de tipo "Tramex" que permiten la circulación por la parte posterior del retablo para trabajos de control y manutención (fot. 72).

Fijado de color

Se entiende por fijado de color el conjunto de operaciones efectuadas a fin de readherir en su lugar de origen estratos de preparación o policromía desprendidos, "levantados", "hinchados" o con peligro de caída. Para ello se emplea un adhesivo, aplicado generalmente a pincel o con jeringuilla, en frío o caliente, con ayuda o no de un papel de protección, con aplicación o no de calor mediante espátula eléctrica, infrarrojos o métodos similares, en función de las características del adhesivo y de la obra a tratar.

En el caso que nos ocupa, dada la complejidad del estrato de policromía, en el que coexisten materiales de diversa naturaleza (acuosos-oleosos-proteínicos) y aspecto (mate-brillante), la elección del adhesivo es fundamental para respetar la delicadeza de este equilibrio. Un buen adhesivo debe reunir una serie de condiciones básicas: óptimo poder adhesivo, óptima penetración (baja viscosidad), compatibilidad con los materiales inherentes a la obra de arte, y respeto del aspecto estético de la superficie. Razones por las cuales se ha prestado especial atención a la hora de realizar las prue-

19. Glatigny, J.A.: Evolution des matériaux utilisés à l'IRPA, Bruselas, a travers un exemple dans le domaine du collage des panneaux. En *Traitement des supports. Travaux interdisciplinaires. Conservation Restauration des Biens Culturels*. Paris, 1989, pp. 45-47.

"Antes se exigía al restaurador de soportes actuaciones sólidas, durables. La óptica ha cambiado: la reversibilidad de los materiales y el respeto del soporte original son exigencias que priman. Hoy por ejemplo parece normal que la unión de un panel no sea más resistente que el panel mismo, o que la madera carcomida sea consolidada en lugar de eliminarla".

tiz, gogoan izan ondoko hau: materialen degradazio naturalak agintzen du beti, eta hura zenbatekoa den, halakoxea izaten da emaitza. Hori dela eta, ezinezkoa izaten da gure begiek sorburuko artelana ikustea. Aldatu egiten dira koloreak, mudatu; bizitu egiten dira, ahuldu edo desagertu; eta tonuen erlazioak artistaren gogoko ez zen harmonia eza sortzen du.

XIX. mendetik aurrera, eztabaida eta eskandalu ugari sortu du artelanen garbiketa-
ren kontuak. Ez da hau, ez luze, ez labur, horretaz aritzeko tokia, ezta patina²¹ bezain
adigai funtsezkoek jardutekoa ere. Baieztatu egingo dugu, hala ere, ezinbestekoa dela
ondoko faktore hauetaz jabetzea, jardun hori behar bezala gauzatzeko: “ezinezkoa de-
la” jatorrizko obra “berreskuratzea”, onartu egin behar dela denboraren joana, lagun-
garri direla azterketa zientifikoak eta zaharberritzailearen jarrera kritikoa.

Parrokiako erretauletan, azaletik garbitu ziren lehenbizi zura eta polikromia: hau-
tsa kendu zen, zurdaki leunez edo aspiradorez, polikromia ongi kontserbaturik ze-
goen tokietan. Sartzeko moduko toki bakarra zenez gero, kendu egin ziren, halaber,
erretaula nagusiaren atzeko erainskin-pilak, baita, azkenik, San Nikolasen erretaula-
ren gainekoak ere.

Bigarren ekinaldian, artelanaren ikuspegia aldatzen duten zikin-geruzak kendu zi-
ren; hala nola, askotariko berniz zahar erdoilduak, kola-pilak eta behin eta berriz
emandako garbiketako produktu industrialak. Lan hori gauzatzeko, analisi kimikoen
emaitzak aztertu ziren lehenik. Gero, laneko metodoa eta disolbatzaile egokienak jo
ziren begiz. Erabaki aurretik, behar adina proba sistematiko egin zen, Bruselako Onda-
re Artistikoaren Errege Institutuan Mme Maschelein-Kleiner²² adituak osaturiko ze-
rendaren eta Richard Wolbers²³ irakaslearen metodoen esanera (75-76-77-78. arg.).

Igeltsoa eta eranskinak kentzea

Lehendik ere manipulaturik zeuden erretaula nagusiko arkitektura, erliebeak eta es-
kulturrak, baina kalitate gutxiko lanak ziren. Azken batean, hatzak, eskuak (aurpegiak
ere bai) eta antzeko elementu galduak bete edo konpondu zituzten bere garaian. Lan-
en estilo edo egikera baldarraz jabeturik, eta ikusirik garbian zein itxura gutxi zuten
jatorrizkoekin, baztertua erabaki zen. Horrenbestez kendu ziren, besteak beste, san-
tutegiko kupulako eskulturen eskuak eta besoak, San Pedroren hatzak, Kalbarioko
Igoerako soldaduaren aurpegia eta Atzematea irudiko soldaduaren hanka.

Aurrez aldatuta zegoen, era berean, Soledaden erretaulako arkitektura. Urre-kolo-
reko nitxo beirazkoa erantsi zioten hutsune zentralaren parean, Ama Doloreetakoaren
jantzizko irudia har zezan. Eranskin hori, kalitate gutxikoa bera, oso gaizki kontser-

21. Muturreko bi jarrera dabilta aurrez aurre. Bata, tekniko zientifikoa, objektiboa esaten diotena, zaharberritzea ma-
teriaren alderdiari bakarrik lotzen diona. Jatorrizko materia ez den oro mudantza deformantea da; kendu egin be-
har da, sorburura itzultzeko. Bestea, historiko humanista, subjektiboa esaten diotena, pinturari hartzen zaion batez
besteko itxurari arreta handiagoa jartzen diona eta denborak artelanean utzi seinalea errespetatzearen aldeko dena.
Périer-d'Ieteren, C.: op. cit., Lieja, 1991, p. 55.

22. Masschelein-Kleiner, L.: *Liants, vernis et adhésifs anciens*. Bruselas, 1983.

23. Wolbers, R.: *Notes for Workshop on New Methods in the Cleanig of Paintings*. Ottawa 1988

bas correspondientes (sensibilidad al agua, incompatibilidad de ciertos adhesivos, riesgos de aureolas y brillos, etc.).

INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

Limpieza

La limpieza de la capa pictórica o policromía de una obra de arte es una de las intervenciones más peligrosas en los procesos de restauración. Según Nicole Goetghebeur, ningún otro tratamiento entraña tantos riesgos, ya que una intervención inadecuada puede suponer daños irremediables en los materiales que lo constituyen y por lo tanto cambios desde el punto de vista de su apariencia y, en consecuencia, de su interpretación crítica²⁰.

Es cierto que una limpieza correcta permite una lectura más adecuada de la obra de arte, que en nuestro caso había perdido en gran medida su legibilidad, pero no hay que olvidar que los resultados que se obtengan están condicionados por la degradación natural de los materiales, lo que impedirá contemplar la obra como fue en el momento de su creación. Los colores se modifican, se alteran, se intensifican o desvanecen y la relación de tonos crea una discordancia no deseada por el artista.

La limpieza de las obras de arte ha sido desde el siglo XIX motivo de controversia y escándalo. No es éste el lugar apropiado para extenderse en consideraciones sobre el tema y sobre conceptos tan fundamentales como el de pátina²¹. Afirmaremos sin embargo que, la noción de la "irrecuperabilidad" de la obra original, la aceptación del paso del tiempo, y la ayuda de los exámenes científicos, además de la actitud crítica del restaurador, son factores indispensables para la buena ejecución de esta operación.

En los retablos de la parroquia, en primer lugar se acometió la limpieza superficial de la madera y de la policromía, eliminando el polvo con brochas suaves y aspirador, allí donde el buen estado de conservación de la policromía lo permitía. Así mismo se eliminaron las acumulaciones de escombros existentes en el reverso del retablo mayor, único con posibilidad de acceso y en la parte superior del retablo de San Nicolás.

En segundo lugar, se ha procedido a la eliminación de los diferentes estratos de suciedad que modifican la visión de la obra, comprendiendo los barnices antiguos oxidados de diversa naturaleza, las acumulaciones de colas, y los productos de limpieza industriales aplicados reiteradamente. Para ello, y tras el estudio de los datos aportados por los análisis químicos, se ha establecido el método de trabajo así como los disolventes apropiados, elegidos tras realizar los ensayos sistemáticos necesarios, siguiendo para ello la lista establecida en el Instituto Real del Patrimonio Artístico

20. Goetghebeur, N.: Preliminary study and approach to the cleaning of "The Raising of the Cross" by Peter Paul Rubens in Antwerpen Cathedral. En IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress. Brussel 1990, p. 1.

21. Dos posiciones extremas se enfrentan, una técnico-científica llamada objetiva, que plantea la restauración en sus aspectos materiales. Todo lo que no es materia original es alteración deformante y debe ser eliminado para volver al original. La otra, histórico-humanista, calificada de subjetiva, se apoya más sobre la impresión general producida por la pintura y pretende respetar el tiempo cuya marca porta la obra. Périer-d'Ieteren, C. : op. cit., Lieja, 1991, p. 55.

baturik zegoen. Kentzeak ez zion inolako kalterik egiten jatorrizko arkitekturari, zeren metalezko katigu txiki batzuen bidez bakarrik baitzegoen lotuta. Kontuak horrela, baztertzea erabaki zen, eta halaxe azaldu zen bistara erretaularen jatorrizko egitura.

Pintaldiak kentzea

Elizako ia artelan guztien polikromia zegoen aurrez manipulaturik. Horregatik, parte eskuztatuak definitzen eta grafikoki seinalatzen ahalegindu ginen lehenbizi, eta ongi aztertzen ondoren, beren esanahi zehatza jakite aldera. Eranskinak, izan ere, izan daitezke sormenezko funtzioa duten zatiak eta nolabaiteko esanahi historikoa dutenak gainera, edota izan daitezke, era berean, batere interesik gabeko bigarren eskuko interpretazio baldanak²⁴.

Koloreberritze partzialak esango diegu lehenengo taldekoen eitea dutenei. Kalitate oneko lanak dira guztiak. Hona hemen aintzat hartzekoak diren batzuk: Errosarioko Ama Birjinaren erretaulan, Errosarioko Amaren soingainekoa; San Joseren erretaulan, San Joseren soingainekoa. Garaiko gustura egokitzeko eginiko manipulazioak dira artelan horiek, eta, era berean, inguruko tailuen agindura, egonleku horretara egokitzeko moldaerak

Zailagoa da definitzen eta epaitzen, tailu eta erliebe²⁵ gehientsuenetan, haragi-kolea emateko eginiko lana. Alde batetik, manipulazioen egikera erregularrak azpiratuko ditu batzuetan, beharbada, haragiztatze finagoak, landuagoak eta kalitate hobekoak. Bestetik, ekinaldiaren neurria ikusita (lana izango zen, gero, bere garaian: aldamiok, materialak...), eguneratzeko eta artelanak mantentzeko asmo sendoa igaritzen da, eta hori bera esanguratsua da.

Bigarren taldean, pintaldi izeneko lanak bilduko ditugu. Manipulazio baldarrak dira, kalteak ezkutatze edo disimulatze eginak; hiz batean esanda, konponketako lanak dira. Erretaulen gainazalean, han eta hemen daude purpurinaren, pintura grisaren eta okrearen arrastoak, zurdakiz baldan asko emanak.

Kontuak horrela, sailkapenaren esanera ekin zitzaion zaharberritzeari. Lehenik eta behin, errespetatu egin ziren koloreberritze partzialak, zeren gauzakiaren historia materialaren parte baitira²⁶. Haragiztatzei dagokienez, ez manipulaturik zela ematen zuen erabakirik zehurrak. Alde batetik, izan ere, ez batasun estetikoak hausten zuten, ez kalitatez murrizten zituzten artelanak. Bestetik, kentzeko erabakia hartzeko, noraezekoa izango zen, mikroskopioa lagun, erretaula orotako haragiztatzeen erakusgarri-hartze sistematikoa, bai azpiko geruzen ezaugarriak definitzeko, bai kontserbazioko egoeraz jabetzeko, bai beste hainbat gauzatarako. Lan hori neurritz gainera ikusten zen, ordea.

Hala ere, kendu ziren tarteka purpurinazko pintaldiak eta bestelakoak, hala disolbatzaileak baliatuz, nola lehorrean, bisturia hartuta. Kalitate gutxikoak zirenez gero, traba egiten zuten artelanak ongi ikusteko, eta horretantxe geratu zen kontua.

24. Ciatti, M.: Cleaning and retouching: An analytical review. IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress. Bruselas, 1990, p. 59.

25. Ikus VI. kapituluak: kontserbazioko egoera.

26. Ikus VIII. kapituluak: kasu partikular bat. Eskultura koloreberritu baten azterketa eta manipulazioa.

de Bruselas por Mme Maschelein-Kleiner²² y los métodos del profesor Richard Wolbers²³ (fot. 75-76-77-78).

Eliminación de yesos y añadidos

Tanto la arquitectura como los relieves y esculturas del retablo mayor han sufrido actuaciones anteriores de calidad ínfima, que consistían en el relleno, reparación o refección de ciertos elementos perdidos, como dedos, manos o incluso rostros. Habida cuenta de su burda factura y del contraste con la obra original una vez limpia, se decidió su eliminación. Es el caso de los brazos y manos de las esculturas de la cúpula del Sagrario, los dedos de San Pedro, el rostro del soldado en la Subida al Calvario, o la pierna de soldado en el Prendimiento entre otros.

El retablo de la Soledad había sido modificado en su arquitectura precedentemente, añadiéndole una hornacina dorada y acristalada a la altura del hueco central con la finalidad de albergar la imagen vestidera de Nuestra Señora de los Dolores. El aditamento, de escasa calidad, se encontraba en pésimo estado de conservación. Su eliminación no suponía ningún daño para la arquitectura original, ya que simplemente se había acoplado mediante pequeños enganches metálicos. Así que se decidió su desmontaje y se recuperó la estructura original del retablo.

Eliminación de repintes

Prácticamente todas las obras de arte de la iglesia presentan intervenciones anteriores en su policromía. La primera operación efectuada en este terreno ha consistido en la definición y señalización gráfica de todas estas zonas intervenidas, y su posterior estudio a fin de establecer su exacto significado, que puede oscilar entre un añadido con función creativa y cierto sentido histórico y una vulgar reinterpretación²⁴ sin interés de tipo alguno.

En el primer grupo, que denominaremos como repolicromías parciales y que presentan una calidad indiscutible, figuran las intervenciones efectuadas en los mantos de la Virgen del Rosario (retablo de la Virgen del Rosario) y San José (retablo de San José), adaptaciones de las obras a la moda de la época y adecuación al marco que las rodea, en consonancia con las tallas circundantes.

Más difícil de definir resulta la intervención practicada en la casi totalidad de las carnaciones de las tallas y relieves²⁵. Por una parte, su factura regular oculta probablemente en algunos casos encarnaciones más finas y pulidas, de calidad superior. Por otra, en la envergadura de la campaña llevada a cabo (pensemos en el trabajo que debió suponer en su día: andamios, materiales, etc...) se vislumbra una voluntad clara de puesta al día y de mantenimiento general de las obras, no carente de significado.

22. Maschelein-Kleiner, L.: *Liants, vernis et adhésifs anciens*. Bruselas, 1983.

23. Wolbers, R.: *Notes for Workshop on New Methods in the Cleanig of Paintings*. Ottawa 1988

24. Ciatti, M.: *Cleaning and retouching: An analytical review*. En *IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress*. Bruselas, 1990, p. 59.

25. Ver capítulo VI. Estado de conservación.

Argizaria kentzea

Elizkizunetako kandelen eta xirioen argizari metatua haize bero kontrolatuko Leister tresnaren bidez eta disolbatzaile egokiak baliatuz kendu da.

Bolumetria eta pintura lehengoratzea

Euskarriko nahiz koloreko hutsuneek edo galerek eten egiten dute irudiaren bilbea eta distortsionatu egiten dute pertzepzioa. Distortsio-gradua formaren, izariaren eta hutsunearen egonlekuaren arabera izaten da. Polikromiako hutsuneak eskulturretan gertatzen direnean, beste era batean somatzen dira, zeren formen bolumenak apaltzen baitu galeren efektua. Hutsune erlatiboa²⁷ deritzo horri Philippot adituak.

Lehengoratzekeo sistemaren bidez, pertzepzioan galdutako argitasuna²⁸, itzuli nahi izaten zaio artelanaren egitura estetikoari. Joera garbizalekoek hutsuneak lehengoratzekeo jardun guztia baztertzen dute. Guk, haiek ez bezala, egoki iritzi diogu irudia itxuragabetzen zuten aldeak manipulatzeari, irudi erkinduak izan dezakeen batasuna berezkora ekartzeko asmoz.

Bolumenei gagozkiela, osotasuna irakurtzen uzten ez zuten erlaitz, marko eta moldura batzuk berregin dira: zurean, neurri aski handiko piezentzat; erretxinean, hutsune txikietarako eta forma irregularreko tarte batzuetarako, zeinetan ezin baitzen zura sartu alboko²⁹ ertz polikromatuak erruz hondatu gabe. Ez dira berregin erretaularen ikuspegi osoari trabarik egiten ez dioten egituraz kanpoko elementu apaingarriak, ezta tailuei falta zitzaizkien hatzak eta eskuak ere, bi kasu hauetan izan ezik. San Estebanen Harrikatzearen erliebean, elkarri eragiten zioten hondoak eta koloreek, eta planoak nahasten ziren. Erretaula nagusiko San Pedoren tailuan, berriz, nola erretaulako lehen lerroan³⁰ baitago, itsustu egiten zuen kontenplazioa haren eskumotzak.

Arazoaren arabera, aterabide bat baino gehiago eman zaie lehengoratze kromatikoei. Baldin polikromiako hutsuneak artelanaren osoko ikuspegia galarazten ez bazuen, edo hipotesiren baten arabera berregin behar bazen, dena delakoa irudiaren bigarren planora atzeratzea erabaki zen, gutxiago igar zedin. Beraz, hutsuneen zura behar bezala garbitu eta ertz hondatuenak txukundu ondoren, ezkutuan geratu dira makur amorrarriak.

Beste alde batzuetan, hala eskatzen zutelako edo uzten zutelako, berezkora ekarri da artelanen batasun osokoa, hutsuneak integratuz. Pinturari dagokionez, teknika bat baino gehiago baliatu da lehengoratzekeo. Bitarteko horiei esker, ederki berregiten da begiz irudia, distantzia jakin batera gaudela; hurbiletik, berriz, arras ongi bereizten dira jatorrizkoa eta errestituzioa. Teknika horiek bide ematen dute, beraz, artelana

27. Philippot, P.: La restauration des sculptures polychromes. Studies in Conservation, 15, London, 1970, p.250.

28. Paul Philippot jaunaren ohar baten aipamena, Catherine Perier andereak Périer d'Ieteren lanean jasoa, C.: op.cit., Lieja, 1991, p.80.

29. Gai horietaz erabakitzekeo garaian, baita orokorragoei heldzean ere, Parrokiako Obren Batzordea izan dugu laguntzaile. Elizan bertan ari ginela, bat etorri gara erabakietan behar izan den guztietan.

30. Kasu horietaz jakin nahi duenak ikus beza Albayalde enpresak Oriartzungo parrokiari errestituzioaz egin dion txosten zehatza.

En el segundo grupo, englobaremos las actuaciones definidas como repintes, de factura burda y tendentes a esconder o disimular daños, con un sentido evidente de reparación. Es el caso de los múltiples brochazos de purpurina, pintura gris y ocre dispersos en la superficie de los retablos.

La intervención de restauración ha diferido en función de esta clasificación. Así, las repolicromías parciales han sido respetadas, ya que forman parte de la historia material del objeto²⁶. En el caso de las carnaciones, la no actuación se definía como la intervención más adecuada, ya que, por una parte, no perturbaban la unidad estética ni restaban calidad al conjunto de las obras; y por otra, para determinar la conveniencia de su eliminación hubiera sido necesario un muestreo sistemático, ayudados por microscopio, de las carnaciones de todos los retablos para poder llegar a determinar las características de las capas subyacentes, su estado de conservación, etc... lo que en la práctica se consideraba como inviable.

Sí fueron eliminados puntualmente los repintes, de purpurina u otros, de ínfima calidad y molestos para la contemplación de las obras, mediante uso de disolventes o a seco con ayuda del bisturí.

Eliminación de la cera

Las acumulaciones de cera de cirios y velas, debidos al culto, han sido eliminadas con el aparato de aire caliente controlado (Leister) y disolventes adecuados.

Reintegración volumétrica y pictórica

Las lagunas o pérdidas, tanto de soporte como de color, interrumpen la trama de la imagen y por lo tanto distorsionan su percepción. El grado de distorsión dependerá de la forma, tamaño y lugar en el que se ubique la laguna. En el caso de las lagunas de policromía en las esculturas, éstas se perciben de una manera diferente, ya que el volumen de las formas atempera el efecto de pérdida. Es lo que Philippot considera como laguna relativa²⁷.

La reintegración intenta restituir a la estructura estética de la obra la claridad de percepción perdida²⁸. Frente a la corriente purista que rehúsa toda operación de reintegración en las lagunas, se ha optado por intervenir en aquellas zonas que desvirtuaban la imagen, con la intención de restablecer la unidad potencial de la obra mutilada.

Así, en cuanto a volúmenes, se han reconstruido algunas cornisas, marcos y molduras que impedían una correcta lectura del conjunto, en madera para las piezas de dimensiones considerables y en resina para las pequeñas lagunas y para aquellas pérdidas cuya forma irregular no permitía la introducción de madera sin perjuicio grave para los bordes policromados colindantes²⁹. Los elementos decorativos no estructura-

26. Ver capítulo VIII: Un caso particular. Estudio e intervención en una escultura repolicromada.

27. Philippot, P.: La restauration des sculptures polychromes. *Studies in Conservation*, 15, Londres, 1970, p.250.

28. Referencia a una Nota de Paul Philippot recogida por Catherine Perier en Périer d'Ieteren, C.: op. cit., Lieja, 1991, p. 80.

29. A la hora de decidir sobre estas cuestiones, así como sobre otras más generales, hemos contado con el apoyo de la comisión de obras de la parroquia, con quienes se ha llegado a decisiones consensuadas de forma periódica y a pie de obra.

gutxi manipulatzeko. Horrela, rigatinoa erabili da, zeinek kolore puruko marra paraleloen alborakuntzaz nahi bezalako tonua ematen baitu. Landu behar zen gainazalaren arabera, eta betiere kolore-oinarri baten gainean, estarzitua edo puntuzkoa ere baliatu da.

Aldez aurretik berdindu da gainazala, pintura lehengoratzea eskatzen zuten hutsuneetan, baina beti kolorearen galera izan da muga. Beraz, zeuden zeudenean utzi dira inguruko esparru jatorrizkoak.

Erantsi diren pieza berrien kasuan, lehengoratze neutroagoa jo da begiz. Zurari tratamendu kimikoa eman zaio kromatikoki urrearen antzekoena izan daitekeen tonu hori apala lortzeko, eta agerian utzi da.

Azken babesa

Jatorrizko zurak eta polikromiak, erantsi diren pieza berriak... denak babestu dira. Babesgarria aukeratzeko, honako hauek hartu dira kontuan: estali behar zen geruzaren izana nahiz bukaera estetikoa eta produktuaren beraren ezaugarriak (malgutasuna, bateratasuna...) (79-80. arg.).

Amaierako txostena

Prozesuan jasotako informazio guztia, dela artearen historiaz, dela teknikez, dela kontserbazioko egoerez, dela analisisiez, dela bestelakoez, lanen amaierako txosten batera bildu da. Agiri horretan deskribatu dira, halaber, zaharbertzako edo kontserbatzeko jardun propioak: grafikoak, erabili produktuak, argazkiak, tratamenduen denbora... dena dago azalduta. Obren arduradunei eman zai dokumentu hori, ongi gorde dezaten eta geroko manipulazioetan erreferentzia bezala baliatzeko moduan eduki dezaten.

les que no interferían en la visión general del retablo, no han sido reconstruidos. De igual manera, los dedos y manos faltantes de las tallas tampoco se han reconstituido, salvo en los casos del relieve la Lapidación de San Esteban (interacción de colores con el fondo que provocaba una confusión de planos) y la talla de San Pedro del retablo mayor (rotura-mutilación de la mano que afectaba a su contemplación al encontrarse en primera línea del retablo)³⁰.

En cuanto a las reintegraciones cromáticas se han utilizado diversas soluciones en función de la problemática a tratar. Si la laguna de policromía no interfiere en la visión general de la obra o si su reconstrucción debía ser hipotética, se ha optado por intervenir sobre ella haciéndole retroceder a un segundo plano de la imagen y de esta manera reducir el impacto que causa. Para ello se ha limpiado la madera adecuadamente y se han retocado los bordes de la pérdida para ocultar los blancos molestos.

En otras zonas que así lo requerían y permitían, se ha restablecido la unidad potencial de la obra mediante la integración de las lagunas. Para la reintegración pictórica se han utilizado preferentemente técnicas diferenciadas, que, a una cierta distancia, permiten la reconstrucción visual de la imagen y de cerca admiten diferenciar claramente la restauración del original, para interferir lo menos posible en la obra de arte. Así, se ha empleado el rigatino, a base de rayas paralelas de color puro que, por yuxtaposición, forman el tono deseado. O el estarcido o punteado sobre una base de color, dependiendo de la superficie a tratar.

Previamente, en aquellas pérdidas destinadas a recibir la reintegración pictórica, se ha llevado a cabo el estucado, o nivelación de la superficie, limitándose siempre a la pérdida de color y respetando en su totalidad las zonas originales circundantes.

En cuanto a las piezas nuevas añadidas, se ha elegido un tipo de reintegración más neutro, dejando la madera vista, tratada químicamente para conseguir el tono amarillo pálido más cercano cromáticamente al oro.

Protección final

Tanto la policromía original como la madera y las piezas añadidas han recibido una protección, elegida en función de la naturaleza y acabado estético del estrato a cubrir, así como de las características apropiadas del mismo producto en cuanto a flexibilidad, compatibilidad, etc... (fot. 79-80).

Elaboración de un informe final

Toda la información obtenida durante el proceso, a nivel de historia del arte, técnicas, estado de conservación, análisis, etc... así como sobre las operaciones propias de conservación y de restauración, incluyendo gráficos, productos empleados, fotografías, tiempo de tratamiento, etc... viene recopilada en un informe final entregado a los responsables de la obra, para que lo conserven y pueda servir como referencia para futuras intervenciones.

30. Sobre estos casos se puede consultar el informe exhaustivo de restauración realizado por Albayalde para la parroquia de Oiartzun.

VIII. kapitulua:

KASU BEREZI BAT. BERRIRO POLIKROMATUTAKO ESKULTURA BATEN IKERKETA ETA INTERBENTZIOA¹

-
1. Polikromien egokitapenei buruzko orokortasunak honako artikulua honetatik laburtu dira: García Ramos, R.: Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromías. Ondare Historikoaren Institutu Andaluzeko Boletín Informatiboa. III urtea, 12 zk., 1995eko iraila.
- Gaiari buruzko bibliografia espezifikoa:
- AAVV. Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-Sous-Huy. Étude des polychromies successives. Bulletin de l'IRPA, t. XVI, 1976/77, 56-75. orr.
- AAVV. La sedes sapientiae de Vivegnis. Étude et traitement. Bulletin XXII, 1988-89, 50-78 orr.
- AAVV. La sedes sapientiae de la Collégiale Saint Jean à Liège. Bulletin de l'IRPA, 17, 1978-79, 68-87. orr.
- AAVV. Saint Rémacle, l'Apôtre de l'Ardenne. 1995.
- Ballestrem, A. y Puissant, M.: La croix triomphale de l'église St. Denis à Forest. Bulletin IRPA, XIII tom., Bruselas, 1971-72, 53-77. orr.
- Ballestrem, A.: Cleaning of Polychromes Sculptures, en Preprints of the Contributions to the New York Conference on Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 June 1970. Section Wood, New York, 69-73 orr.
- Périer-d'Ieteren, C.: op. cit., Lieja, 1991, 9-10 orr.
- Philipot, Paul: op. cit., Londres, 1970, 248-252. orr.
- Philipot, Paul: Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polichromes, en Preprints of the Contributions to the New York Conférence on Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 June 1970. Section Wood, New York, 1970, 50-62 orr.
- Serck-Dewaide, M.: op. cit. Bruselas, 1996-1998., 160 or.
- Serck-Dewaide, M.: Exemples de restauration, dé-restauration, ré-restauration de quelques sculptures. Analyses des faits et réflexions, en Restauration, dé-restauration, re-restauration. 4e Colloque International de l'ARAAFU sur la conservation-restauration des biens culturels, Paris 1995, 213-221. orr.
- Serck-Dewaide, M.: Les problèmes de la restauration des sculptures polychromes. Actes du colloque 1974. maison de Culture, Namur.
- Serck-Dewaide, M. y Verfaillie, S.: Le vieux bon dieu de Tancremont. Editions Tancremont, Bruselas 1987.
- Taubert, J.: The Conservation of Wood. Preprints to the Contribution to the New York Conference in Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 June, Section Wood. New York, 1970, 81-85. orr.

Capítulo VIII: UN CASO ESPECIAL. ESTUDIO E INTERVENCIÓN EN UNA ESCULTURA REPOLICROMADA¹

1. Las generalidades sobre la correspondencia de policromías se han resumido del artículo de García Ramos, R.: Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromías. En Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Año III, nº 12, septiembre 1995.

Bibliografía específica sobre el tema:

AAVV.: Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-Sous-Huy. Étude des polychromies successives. Bulletin de l'IRPA, tomo XVI, 1976/77, pp. 56-75.

AAVV.: La sedes sapientiae de Vivegnis. Étude et traitement. Bulletin XXII, 1988-89, pp.50-78.

AAVV.: La sedes sapientiae de la Collégiale Saint Jean à Liège. Bulletin de l'IRPA, 17, 1978-79, pp. 68-87.

AAVV.: Saint Rémacle, l'Apôtre de l'Ardenne. 1995.

Ballestrem, A. y Puissant, M.: La croix triomphale de l'église St. Denis à Forest. Bulletin IRPA, tomo XIII. Bruselas, 1971-72, pp. 53-77.

Ballestrem, A.: Cleaning of Polychromes Sculptures, en Preprints of the Contributions to the New York Conference on Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 june 1970. Section Wood, Nueva York, 1970, p. 69-73.

Périer-d'Ieteren, C.: op. cit. Lieja, 1991, pp. 9-10.

Philippot, Paul: op. cit., Londres, 1970, p. 248-252.

Philippot, Paul: Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes, en Preprints of the Contributions to the New York Conference on Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 june 1970. Section Wood, Nueva York, 1970, p. 50-62

Serck-Dewaide, M.: op. cit., Bruselas, 1996-1998, p.160.

Serck-Dewaide, M.: Exemples de restauration, dé-restauration, ré-restauration de quelques sculptures. Analyses des faits et réflexions, en Restauration, dé-restauration, re-restauration. 4e Colloque International de l'ARAAFU sur la conservation-restauration des biens culturels, Paris 1995, pp. 213-221.

Serck-Dewaide, M.: Les problèmes de la restauration des sculptures polychromes. Actes du colloque 1974. Maison de Culture, Namur.

Serck-Dewaide, M. y Verfaillie, S.: Le vieux bon dieu de Tancremont. Editions Tancremont, Bruselas 1987.

Taubert, J.: The Conservation of Wood. Preprints to the Contribution to the New York Conference in Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 june, 1970. Section Wood. Nueva York, 1970, p. 81-85.

Irudi erlijioso gehienek, gure eskuetara iritsi direnerako, beste hainbat kolorezko kapa izaten dituzte tailuaren jatorrizko polikromiaren edo polikromia garaikidearen gainerik.

Polikromia baten gainerik beste bat jartzea arrazoi desberdinek eragin zezaketen: denbora pasa ahala jendearen gustua aldatu egin delako eta, ondorioz, irudia “modernizatu” egin delako, oinarrizko polikromia gordetzeko arazoak zeudenez konponketak behar zirelako...

Kolorezko geruza horien kalitatea ez da beti bera izaten: batzuetan margotzen esperimentiarik ez duen margotze kaxkarra izan daiteke eta, beste batzuetan, kalitate handiko polikromia.

Aldez aurretik artelana zehatz-mehatz aztertzea ezinbestekoa da. Azterketa hori egin ez den kasuetan, artelanaren aurkako eraso handiak egin dira. Oraindik ere egiten dira mota honetako erasoak, batzuetan ezjakintasunez kentzen dira gaineko polikromiak eta, beste batzuetan, inongo mailarik ez duten reintegrazioak egiten dira. Hori, normalean, polikromien hurrenkera ez ezagutzegatik gertatzen da eta ondorioz artelanei inongo momentu historikorekin bat egiten ez duen itxura estetiko eta nahasketa optikoa sortzen zaie.

Askotan, sistematikoki kendu dira kalitatezko polikromiak, irizpide etikorik ez zutelako eta artelanen balio historikoa, artistikoa eta dokumentala ez delako ezertarako kontuan izan. “Jatorrizko polikromia berreskuratzea eta historiako eta estetikako testigantzak desagitea ez da errestaurazioko oinarri orokor eta bakarra”².

Geruzak, askotan, nolahala kendu izan dira, beharrezko bitartekorik gabe eta teknikaren laguntzarik gabe (kontuan izan behar da polikromiaren ikerketa eta interbenzioa egitea lan handia dela gehienetan eta ondorioz, garestia). Horregatik, batzuetan, oinarrizko polikromiak zeharo hondatuta dituzten tailuak izaten ditugu eskuartean.

Beste batzuetan, berriz, polikromia bat bestearen gainerik ezabatzeke orduan koherentziarik ez izateak “historiko faltsuak” sortzea eragin du. Hau da, hainbat garaitako polikromia partzialak biltzen dituzten piezak izatea, baina euren itxurak inongo garai historikorekin zerikusirik ez izatea.

Guztia, Espainiako Ondare Historikoaren ekainaren 25eko 16/1985 Legearen 39.3. artikuluan arautua dago eta legeak honakoa dio:

2. Philippot, P.: op. cit., New York, 1970, 50-62 orr.

Gran parte de las imágenes religiosas han llegado hasta nosotros con diversas capas de color que se superponen a la policromía original o contemporánea de la talla.

Esta superposición de policromías ha podido ser causada bien por cambios de gusto a lo largo del tiempo, que llevan a una “modernización” de la imagen, bien por reparaciones ante un mal estado de conservación de la policromía.

Las calidades de estos nuevos estratos de color pueden variar, pasando desde un burdo repinte realizado por una persona inexperta a una repolicromía de gran calidad.

La ausencia de un examen preliminar detallado, absolutamente necesario, ha dado lugar a numerosos atentados contra la obra de arte, atentados que, desgraciadamente, se siguen cometiendo en la actualidad, cuando se eliminan policromías superpuestas de forma inconsciente o se llevan a cabo reintegraciones que no se atienen a ningún nivel en concreto, por ignorar la correcta sucesión de policromías, creando en la obra una confusión óptica y una apariencia estética que no se corresponde con ninguno de sus momentos históricos.

Por otra parte la falta de criterios históricos ha motivado que en muchas ocasiones se hayan eliminado sistemáticamente repolicromías de calidad, sin tener en cuenta su valor histórico, artístico y documental. Como dice P. Philippot: “La recuperación del original y la eliminación de los testimonios sucesivos de la historia y la estética no se debe imponer como principio general y absoluto en restauración”²

Estas eliminaciones se han realizado con frecuencia sin los medios necesarios y sin el auxilio de la técnica precisa (hay que tener en cuenta que se trata en la mayoría de los casos de operaciones muy costosas por lo laborioso de su estudio e intervención), por lo que nos encontramos a veces con policromías originales realmente destrozadas.

En otras ocasiones la falta de coherencia a la hora de eliminar determinadas policromías superpuestas ha tenido como consecuencia la creación de “falsos históricos”, es decir, piezas que muestran un conjunto de policromías parciales de distintas épocas y cuya apariencia no se corresponde con ningún periodo histórico.

Para evitar esos excesos la Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 39.3., regula:

2. Philippot, P.: op. cit., Nueva York, 1970, p. 50-62.

“Artikulu honetan aipatzen diren Ondareen errestaurazioek garai guztietako ekarpenak errespetatzeko dituzte. Garairen bateko aztarnak ezabatzea salbuespen moduan onartuko da eta honako kasuetan bakarrik onartuko da: ezabatu nahi diren elementuek Ondarea kaltetzen badute eta Ondarearen interpretazio historikoa egiteko ezabatzea beharrezkoa balitz. Ezabatutakoa dokumentuetan behar bezala gordeta geldituko da”.

Eskuhartzeko metodologia

Eskultura bateko geruzak ondo mugatzeko eta ulertzeko geruzak zehatz-mehatz aztertu behar dira.

Azterketa egin ahal izateko honako lanak egin behar dira³:

- Pieza alde zehatz-mehatz aztertea. Ageriko azken polikromia aztertea eta hutsuneak kontrolatzea, azpiko kapak ikertu ahal izateko.
- Aukeratutako lekuen azterketa mikroskopikoa, polikromien izaera eta geruzen hurrenkera ikusteko.
- Ikerketa egokia egiteko nahikoa ez balitz, ezkutuko leku esanguratsuenetan lagin eta leiho txikiak egin daitezke (intersekzio-guneak, ilearen eta haragitzearen artean...).
- Momentu honetan korrespondentziako karta zehazten da. Bertan aurkitu diren polikromiak eta polikromiaren geruzak markatzen dira, kontuan izanik polikromiak askotan partzialak izaten direla.
- Momentu historiko bakoitzari dagokion polikromien berreraikitze grafikoa egingo da, posible bada.
- Lan horiek zehatz-mehatz egin behar dira. Laginek eta analisi kimikoen laneko hipotesiak finkatzen lagun dezakete. Kasu batzuetan, geruzak erabat zehaztea ezinezkoa izaten da, hori egin ahal izateko kalterik ez duten ageriko lekuetan leihoak egin beharko lirатеke eta (adib.: aurpegian).
- Aurretik aipatutako eragiketa horiek grafikoan eta argazkien laguntzarekin osatuko dira, ahal den neurrian.

Aldez aurretik egiten den ikerketa honek eskulturaren egin behar den aldaketa zehaztea dakar: irudia ondo zaintzeko tratamendu simple bat edo gaineko pinturen edo polikromien geruzak kentzea, beti ere, tratamendua ondo justifikatua baldin badago.

Santokristoko erretaulako Kristo Gurutzatua (84. arg.)

Deskripzioa

Santokristoko erretaulako horma-hobiko erdiko arkuaren Kristo gurutzatua dago. Egur polikromatua egina dago, ez da ezagutzen nor egin zuen. M. A. Arrázolak⁴ XVI. mendeko lehen zatikoa dela dio.

3. ALBAYALDEK egindako antzeko lana honako artikuluan dago: Santiago Peregrino a caballo. AA.VV.: Nuevas adquisiciones y restauraciones. Donostia, 1994.

4. Arrázola, M.A.: op. cit, Donostia, 1967.

“Las restauraciones de los Bienes a que se refiere el presente Artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del Bien y su eliminación fuera necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.”

Metodología de intervención

Para llegar a delimitar y comprender los distintos estratos que se superponen en una escultura se necesita realizar un riguroso estudio de los mismos.

Para ello se realizan las siguientes operaciones³:

- Examen preliminar detallado de la pieza, estudiando la última policromía visible y controlando las zonas de lagunas que pudieran servir a un estudio de las capas subyacentes.
- Examen al microscopio de las zonas seleccionadas, a fin de ver la sucesión de estratos de las policromías y su naturaleza.
- En el caso de que estas zonas no fueran suficientes para una investigación adecuada, sería posible la apertura de pequeñas catas o ventanas, en lugares escondidos y significativos (zonas de intersección, por ej. entre el cabello y la carnación, etc...).
- En este momento se establece una carta de correspondencias, marcando las distintas policromías que se han encontrado y el número de estratos con los que cuenta dicha policromía, teniendo en cuenta además que a menudo las repolicromías suelen ser parciales.
- Reconstrucción gráfica, si fuera posible, de las diversas policromías correspondientes a los distintos momentos históricos de la misma.
- Estas operaciones han de realizarse de una manera rigurosa. La toma de muestras y los análisis químicos pueden ayudar a reafirmar ciertas hipótesis de trabajo. En algunas ocasiones no resulta posible llegar a una determinación completa de los estratos, ya que ello implicaría abrir ventanas en zonas sin lagunas y muy visibles en la escultura (ej: rostro).
- Todas las operaciones mencionadas anteriormente van documentadas gráficamente y fotográficamente en la medida de lo posible.

Este estudio previo permite establecer el grado de intervención para la escultura, desde un sencillo tratamiento de conservación hasta una eliminación de repintes o de algunas capas de repolicromía, siempre que el tratamiento sea plenamente justificado.

3. Un trabajo similar realizado por ALBAYALDE, viene expuesto en el artículo “Santiago Peregrino a caballo” en AA.VV.: Nuevas adquisiciones y restauraciones. Donostia-San Sebastián, 1994

Konkor biribila eta neurri bereziak dituen eskultura da (170 x 192 cm). Gurutzean hildako Kristoren irudia da: bizarduna, ile luze ondulatua, begi itxiak eta burua eskuinteko aldera okertuta. Besoak horizontaletik gora ditu eta hankak tolestuta. Hankak Itze batetik eutsi dizkiote eta gorputz osoa erdi-eroria dauka. Hildako Kristoa da —ez Bizantzioko Kristo bizi eta garailea—, baina bere aurpegiak ez du minik eta patetismorik adierazten. Perizoma zabala du, zimur txiki eta sinpleekin, ezkerretara lotua eta ez dauka arantzas egindako koroarik.

Teknika

Irudiak hainbat aldaketa izan ditu, baina ez soilik polikromiari dagokionez. Egia esan, oraingo gurutzea eta eusteko modua ez dira jatorrizkoak.

Eskulturak, ezki zurez egina dagoela dirudi eta hiru zati nagusi ditu: (gorputza / burua eta bi beso) eta pitzaduretan ziriak ditu sartuta (ilean eta sorbaldan). Besoak soinera lotzeko kaxazko eta galburuzko ahokatzea erabili da (laukia).

Eskulturaren polikromiak aztertu ondoren honakoa da ondorioa: oraingo irudiak hiru momentu historikori dagozkion polikromiazko hiru geruza ditu jarraian.

Jatorrizko polikromia (85. arg.)

Haragia adierazten duena okre kolorekoa da: leuna, uniforme, trinkoa eta pixka bat leundua. Egin zaizkion leihoak oso txikiak izan direnez, ilean bakarrik aurkitu da odol-arrastoa. Odol beltza aurkitu dutenez, ez dakigu zenbat odol eta nongoa den. Bekain nabarrak ditu, finak, ilea bezala. Perizoma urre kolorekoa du, azuritako urdinarekin, gorriarekin eta zuriarekin marratutako apaingarriekin leundua.

Lehen koloreberritzea (86. arg.)

Haragitzea pastel koloreetan margotuta dago: arrosa argia, aurrekoa baino zimur-туagoa, eta odol gorri askorekin. Bekainak nabar argiak ditu, aurrekoak baino baldarragoak eta ilea horixka. Perizoma zuria du, apaingarririk gabea.

Bigarren koloreberritzea

Haragitzea horixka da, argia, ia zuria, baina zikinkeriarekin ilundua. Odol gorri ilun ugari du eta bularrean eta hanketan irtenune urdinak ditu. Begiak kolore ilunez inguratuta ditu, irisa bezala. Ile iluna du eta perizoma zuria, pintzelkada urdinekin.

Cristo Crucificado del retablo de Santo Cristo (fot. 84)

Descripción

El arco central de la hornacina del retablo de Santo Cristo alberga la imagen de Cristo crucificado, talla en madera policromada de autor desconocido, fechada por M. A. Arrázola⁴ en la primera mitad del siglo XVI.

Se trata de una escultura de bulto redondo y dimensiones importantes (170 x 192 cms), que representa a Cristo clavado en la cruz, barbudo y con largos cabellos ondulados, sin corona de espinas, con ojos cerrados y cabeza inclinada hacia la derecha. Los brazos se elevan por encima de la horizontal y las piernas se repliegan, sujetas por un solo clavo, mientras su cuerpo se desploma ligeramente. Es el Cristo muerto -no el Cristo vivo y triunfante de Bizancio-, pero sin muestras excesivas de dolor ni patetismo. El paño de pureza es amplio, con pliegues finos y sencillos, anudado a su izquierda.

Técnica

La imagen ha sufrido varias intervenciones anteriores, y no solo a nivel de policromía. En efecto, ni la cruz actual ni el modo de sujeción son originales.

La escultura, realizada probablemente en madera de tilo, está compuesta por tres piezas principales (cuerpo-cabeza y dos brazos), además de cuñas introducidas en grietas (cabellos y hombro). Los brazos están unidos al tronco por ensamblaje de caja y espiga (cuadrada).

Tras el estudio de las policromías se ha llegado a la conclusión de que la imagen ha llegado hasta nuestros días con tres estratos de policromía sucesivos que corresponden a tres momentos históricos diferentes:

Policromía original (fot. 85)

La carnación es de color ocre, lisa, uniforme, compacta y ligeramente pulida. Dado que las ventanas que se han abierto han sido reducidas, no se han hallado restos de sangre, salvo en los cabellos, donde es muy oscura, por lo que ignoramos la cantidad y ubicación de la misma. Las cejas son de color pardo oscuro, fino, semejante a los cabellos. El perizoma es dorado bruñido con decoración rayada en azul de azurita, rojo y blanco.

Primera repolicromía (fot. 86)

La encarnación está pintada en tonos pasteles, rosa pálido, más rugosa que la anterior y con gran profusión de sangre de color rojo. Las cejas son de color pardo más claro, de factura más basta y los cabellos ocre. El perizoma es blanco, sin decoración.

4. Arrázola, M.A.: op. cit, Donostia-San Sebastián, 1967.

Polikromien estratigrafiaren laukia

	JATORRIZKOA	LEHEN KOLOREBERRITZEA	BIGARREN KOLOREBERRITZEA
Haragiztatzea	<ul style="list-style-type: none"> • Prestaketa. • Inpregnazioa. • Kapa piktorikoa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Kapa piktorikoa. • Odola. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Kapa horixka. • Odol urdina. • Kola.
Aurpegia	<ul style="list-style-type: none"> • Prestaketa. • Inpregnazioa. • Haragitzea. • Bekaina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Haragitzea. • Bekaina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Haragitzea. • Bekaina.
Buruko ileak	<ul style="list-style-type: none"> • Prestaketa. • Nabarra. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Nabar iluna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Nabarra. • Odola.
Perizoma	<ul style="list-style-type: none"> • Prestaketa. • Bola. • Urrezko ogia. • Urdina/gorria/zuria. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Zuria. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inpregnazioa. • Zuria. • Urdina.

Polikromien korrespondentziari buruzko laukia

Polikromiak	Haragitzea	Odola	Bekainak	Buruko ileak	Perizoma	Noizkoa
Jatorrizkoa	<ul style="list-style-type: none"> • Horixka, leuna eta landua. 	<ul style="list-style-type: none"> • Gorri iluna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nabar ilunak, finak. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nabar ilunak, finak. 	<ul style="list-style-type: none"> • Urre kolorekoa eta marra urdin, gorri eta zuriekin apaindua. 	<ul style="list-style-type: none"> • XVI. mendea.
Lehenengo koloreberritzea	<ul style="list-style-type: none"> • Pastel koloreko arrosa zimurtua. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pastel kolore gorria. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nabar argia. 	<ul style="list-style-type: none"> • Horixka. 	<ul style="list-style-type: none"> • Zuria. 	<ul style="list-style-type: none"> • XIX. mendea?
Bigarren koloreberritzea	<ul style="list-style-type: none"> • Hori oso argia, ia zuria. • Irtenune urdinak. 	<ul style="list-style-type: none"> • Gorri iluna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nabar iluna. • Begiak kolore ilunez inguratuak. • Irisa iluna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nabar iluna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Zuria pintzelkada urdinak. 	<ul style="list-style-type: none"> • XX. mendea?

Segunda repolicromía

La encarnación es de tono ocre claro, casi blanco, aunque muy oscurecida por la suciedad, con profusión de sangre rojo oscuro, y realces azules en pecho y piernas. Los ojos están silueteados en oscuro, al igual que el iris. Los cabellos son oscuros y el perizoma blanco con pinceladas azules.

Cuadro de las estratigrafías de las policromías

	ORIGINAL	1ª REPOLICROMÍA	2ª REPOLICROMÍA
Encarnación	<ul style="list-style-type: none">• Preparación.• Impregnación.• Capa pictórica.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Capa pictórica.• Sangre.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Capa ocre.• Sangre/azul.• Cola.
Rostro	<ul style="list-style-type: none">• Preparación.• Impregnación.• Carnación.• Ceja.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Carnación.• Ceja.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Carnación.• Ceja.
Cabellos	<ul style="list-style-type: none">• Preparación.• Pardo.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Pardo claro.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Pardo.• Sangre.
Perizoma	<ul style="list-style-type: none">• Preparación.• Bol.• Pan de oro.• Azul/rojo/blanco.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Blanco.	<ul style="list-style-type: none">• Impregnación.• Blanco.• Azul.

Zainketa-egoera

Kristo tailuaren oinarria oso kaltetua dago. Intsektu xilofagoek gogor eraso dute. Leku batzuetan pipiak janda dagoenez (ilearen eta buruaren atzeko aldean), zurak indarra eta iraun mekanikoa galdu ditu. Kalte gehienak eragin dituen intsektua *Anobium Punctatum* edo pipi arrunta da, baina *Xestobium Rufovillosum* edo pipi handiak ere egin du kalte. Kaltea aspaldikoa dela dirudi, izan ere aurretik egindako konponketan zuloak bete eta iztukatu dira.

Besoak elkartzeko mihiztatzeak oso kaltetuak daude. Intsektuen eraso oso handia izan da eta kalteak ere handiak izan dira. Tailuak ere pitzadura asko ditu zura lehortu egin delako. Nabarmenenak honakoak dira: buruaren eskuineko aldekoak (zurezko ziria barne), bularraldekoak eta perizomaren erdialdekoak (iztukuz bete), eskuineko hankakoa, soineko alboetakoa eta atzeko aldekoa.

Oinarriaren kalteak oso agerikoak dira: aurreko eta atzeko aldean ile zatiak falta zaizkio, baita eskuineko eskuko hatz txikia eta nagia, eta esku ezkerreko hatz txikia ere.

Era berean, eskuineko eskuko hatz potoloa hautsita eta bere lekutik mugituta dauka. Besoak elkartzeko puntuan ere hausturak ditu.

Aurretik egindako lanek ere kalteak sortu dituzte: Kristo gurutzean jartzeko iltzatu zutenean zuloa egin zioten torlojuarekin bularraren parean. Garai horretan egindakoak izan daitezke gainerako lanak ere: piezak eta ziriak kolatzea, eta xilofagoek egindako zuloak betetzea.

Polikromiari dagokionez, aurretik ikertu dugun geruzen arteko hurrenkeraz gain, kapa piktorikoa behin eta berriz altxatu egin da eta horrek azalera guztiko kapa piktorikoa erortzeko arriskua dakar. Beraz, oso esanguratsua da aurpegiko kapa piktorikoaren galera. Kolore griseko zikinkeria kapa batek estaltzen du polikromia eta aurpegiko kolorea desitxuratu egiten du.

Interbentzioa

Tailua zehatz-mehatz aztertu ondoren, zer egin erabaki beharra zegoen. Bi aukera zeuden: polikromiako kapa guztiak gordetzea edo berrienak ziren geruzak ezabatzea, jatorrizko kapa piktorikoa errekuperatzeko.

Lehen eta bigarren geruzetako polikromia jatorrizkoarekin konparatu zenean, jatorrizkoa finagoa, landuagoa eta apainduagoa zela ikusi zen eta lehen eta bigarren geruzetako polikromia, berriz, kalitate eskasekoa zela. Horrek gainerako geruzak kendu eta tailuaren garaikidea zen polikromia berreskuratzeko komenentzia indartzen zuen.

Bestelako baldintzek, berriz, gauzak kontuz egitea eskatzen zuten. Batetik, zailtasun teknikoak zeuden. Egia esan, berriena zen polikromia erraz kentzen zen konpresa disolbagarriekin edo gel bereziekin, baina lehen geruzako polikromiak arazo handiagoak ematen zituen. Horregatik, geruzak kentzeko bisturia erabili behar zen, lehorrean egin behar zen eta mikroskopio binokularrak erabiliz. Beraz, denbora asko

Cuadro de correspondencia de policromías

Policromías	Encarnación	Sangre	Cejas	Cabellos	Perizoma	Datación
Original	• Ocre, lisa y pulida.	• Rojo oscuro.	• Pardo oscuro, fino.	• Pardo oscuro, fino.	• Dorado con decoración rayada azul, rojo y blanco.	• S. XVI.
Primera repolicromía	• Rosa pastel, rugosa.	• Rojo pastel.	• Pardo pálido.	• Ocre.	• Blanco.	• S. XIX?
Segunda repolicromía	• Ocre muy pálido, casi blanco. • Realces azules.	• Rojo oscuro.	• Pardo oscuro. • Ojos contorneados en oscuro. • Iris oscuro.	• Pardo oscuro.	• Blanco. • Pinceladas azules.	• S. XX?

Estado de conservación

El soporte de la talla de Cristo se encuentra muy deteriorado. Presenta un intenso ataque de insectos xilófagos, con zonas muy carcomidas (cabellos y parte posterior de la cabeza), donde la madera ha perdido consistencia y resistencia mecánica. El insecto causante de la mayoría de los daños es el *Anobium Punctatum* o carcoma común, habiendo participado también el *Xestobium Rufovillosum* o escarabajo del reloj de la muerte. El ataque debe ser antiguo, ya que numerosos orificios de salida han sido rellenados y estucados en intervenciones anteriores.

Los ensamblajes de unión de los brazos están muy dañados, con pérdidas importantes de madera por el ataque de insectos. La talla presenta también fisuras importantes y muy abundantes por secado de la madera, destacando las ubicadas en el lateral derecho de la cabeza (con cuña de madera incluida), pecho, zona central del perizoma (rellena de estuco), pie derecho, laterales del tronco, y reverso.

Las pérdidas de soporte son notables, pudiéndose señalar fragmentos de cabellos por la parte anterior y posterior, dedos meñique y anular de la mano derecha y dedo meñique de la mano izquierda.

Igualmente se observa una rotura con evidente desplazamiento del dedo pulgar de la mano derecha así como otras fracturas en las uniones de los brazos.

Las intervenciones llevadas a cabo precedentemente han provocado otros daños significativos como la cavidad practicada en el pecho de Cristo realizada para introducir el tornillo de sujeción a la cruz. De la misma fecha datarían una serie de operaciones tales como encolado de piezas, cuñas y relleno de orificios de xilófagos.

A nivel de policromía, además de la sucesión de estratos estudiada anteriormente, se observan considerables levantamientos de la capa pictórica, con peligro de caída,

behar zen teknika honekin lan egiteko⁵. Bestalde, jatorrizko polikromia nola zegoen a priori jakitea zaila zen, baina zirudienez, jatorrizkoa ere nahiko kaltetua zegoen, aldez aurretik ezagutzen ziren hutsuneek adierazten zutenez.

Guztiagatik, zuhurtziaz lan egitea erabaki da eta polikromiazko kapa guztiak gordetzeko erabakia hartu dute. Ondoren, beharrezkoa balitz, esku-hartze sakonago bat egiteko aukera egongo litzateke.

Irudia oraingo polikromiarekin errestituratztea

Egungo errestiturazioak irudia alde positiboenetik berreskuratu nahi izan du, gaur egun zein egoeretan dagoen eta denboran zehar izan dituen aldaketak kontuan izanik. Ez gara hasiko alde aurretik egindako aldaketak zehatz-mehatz azaltzen, izan ere, kapa piktoriko guztiak gordetzea erabaki denez, aurreko kapituluan aztertu dugun antzeko prozesua izan da eta.

5. Ondorioei begira, lan-sistema hori interesgarria da, baina, gehienetan, erakunde publikoetako errestiturazioko lan-tegietan erabiltzen da, oso garestia delako.

generalizados en toda la superficie. A este efecto resultan especialmente significativas las pérdidas en el rostro. Un velo de suciedad, de color grisáceo, cubre la policromía, desvirtuando su colorido.

Intervención

Tras el estudio exhaustivo llevado a cabo sobre la pieza, se imponía la toma de una decisión sobre la actuación, siendo dos las posibilidades: o bien se conservaban las diversas capas de policromía, o, por el contrario, se eliminaban los estratos más recientes con la finalidad de recuperar la capa pictórica original.

La calidad mediocre de la primera y segunda repolicromía en comparación con el estrato original, más fino, laborioso y rico en decoración, sugería la conveniencia de una intervención profunda, recuperando la policromía contemporánea de la talla.

Sin embargo, otros factores aconsejaban una actuación más prudente. Por una parte, la dificultad técnica: en efecto, mientras que la policromía más reciente se eliminaba fácilmente con ayuda de compresas de disolventes o geles especiales, la primera repolicromía presentaba dificultades notorias para su remoción. Por ello, la intervención debía realizarse mediante bisturí, a seco, y bajo microscopio binocular, lo que suponía un tiempo prolongado de intervención⁵. Por otra parte resultaba complicado evaluar a priori con exactitud el estado de conservación de la policromía original, aparentemente bastante lagunaria a juzgar por las pérdidas evidentes.

Todo ello ha hecho inclinar la balanza hacia una actuación prudente que permite conservar las diversas capas de policromía de la pieza, a la vez que admite una intervención posterior más profunda si se juzga necesario.

Restauración de la imagen con su policromía actual

La restauración actual ha pretendido recuperar la imagen en su potencial más positivo, habida cuenta de su estado de conservación y de las intervenciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. No entraremos en detalles sobre las diversas operaciones efectuadas, ya que al plantear un tratamiento conservativo de todas las capas pictóricas el proceso ha sido similar al analizado en el capítulo precedente.

5. Este tipo de operaciones resultan interesantes en cuanto a resultados, pero habitualmente suelen plantearse en el marco de talleres de restauración de organismos públicos debido a su coste elevado.

GIARTZUNGO SAN ESTEBAN BARROKIAKO ERRETAULEN POLIKROMIAN ETA ERAIKUNTZAN PARTE HARTU DUTEN ARTISTAK

Akizalede, Manuel

Guzai izendatu Gipsakideak, 1898. urtean, San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela. Erretaula honetan, Manuel Akizalede izendatuak, 1898. urtean, San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela. Erretaula honetan, Manuel Akizalede izendatuak, 1898. urtean, San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela.

ERANSKINAK

Gil y Diaz, Tomas

Maise orrazkarekin, Zetako San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela.

Kozalata, Juan

Inprobentzuz, Maise Zuzargaitza eskulanduz, 1898. urtean, San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela.

1898. urtean, San Esteban barruko XVII. erretaulan lan egiten zela.

generalizadas en toda la superficie. A este efecto resultan especialmente significativas las pérdidas en el tiempo. Una vez de nuevo, de nuevo, se repite la política, más, el tratamiento es adecuado.

Intervención

Tras el estudio exhaustivo llevado a cabo sobre la planta, se impuso la toma de una decisión sobre la actuación, siendo dos las posibilidades: o bien un mantenimiento de las diversas capas de polimerización, o, por el contrario, el sometimiento del mismo material a la finalidad de recuperar la capa superficial original.

La calidad atómica de la primera y segunda repolimerización en comparación con el estado original, más (más, menos) y más en profundidad, sugiere la necesidad de una intervención profunda, recuperando la polimerización contemporánea de la tela.

Sin embargo, estos factores aconsejaban una actuación más profunda. Por una parte, la dificultad técnica, en efecto, muestra que es prácticamente una tarea de considerable dificultad con el uso de un equipo de gran capacidad, la primera repolimerización por encima de ella. Por otra, la intervención debe realizarse mediante técnicas de gran precisión, lo que supone un tiempo prolongado de intervención. Por otra parte, resulta complicado evaluar a priori con exactitud el estado de conservación de la polimerización original, especialmente cuando se trata de piezas con los resultados evidentes.

Todo ello ha hecho estudiar la solución más adecuada para permitir que permita conservar las diversas capas de polimerización de la tela, a la vez que permite una intervención profunda sobre la misma si es preciso.

Restauración de la imagen con un procedimiento nuevo

La restauración actual ha permitido recuperar el aspecto de la tela, el tipo de tejido, habida cuenta de un estado de conservación y de las características que ha sufrido a lo largo del tiempo. No obstante, se debe tener en cuenta las diversas operaciones efectuadas, ya que el planificado en profundidad, especialmente de estos, las capas más profundas del proceso de recuperación al original, en el sentido más profundo.

Este artículo forma parte de un estudio más amplio sobre el tema de la restauración de obras de arte, publicado en el número 100 de la revista "Arte y Arquitectura", editada por el Ministerio de Cultura y Turismo, Madrid, 1978.

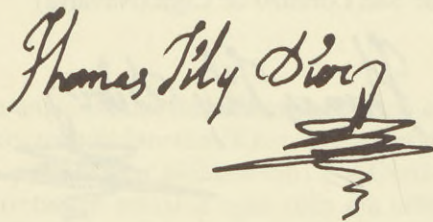
OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULEN POLIKROMIAN ETA ERAIKUNTZAN PARTE HARTU DUTEN ARTISTAK

Alkizalete, Manuel

Garai honetan Gipuzkoan lan gehien egiten zuen polikromatzailea. XVII. mendean lan egiten zuten artista-familia ospetsu bateko kidea, Brevillako Otxoa, Eskurra, Mendia eta Lizaburu familien antzera¹. Alkizaletek Alkizan, Seguran eta Donostiako Santa Maria Basilikan egin zuen lan. Andoaingo eta Astigarrago erremateak irabazi arren, ez zituen gauzatu.

Gil y Díez, Tomas

Maisu urreztatzaile, Zigako San Lorentzo parrokiako (Nafarroa) erretaulako Arro-sarioko Ama Birjina polikromatu zuen 1767 urtean.

A handwritten signature in black ink, reading "Thomas Gil y Díez". The signature is written in a cursive style and is followed by a decorative flourish consisting of several horizontal and vertical strokes.

Huizi eta Iturain, Juan²

Irunberriko semea, Maria Zozayarekin ezkondu zen eta lau seme-alaba izan zituen. Felix, Jose, Jeronimo eta Ana Maria. Primuari bere ondasun gehienak utzi zituzten eta bera izan zen aitak bukatu gabe utzi zituen lan batzuk bukatu zituena.

1608 urtekoa da bere aipamena egiten duen lehen dokumentua. Tuterako Mese-deetako San Nikasioren erretaularen egiletzat aipatzen dute, Juan Alli eskultorearekin batera. Urte berean, Urraulen eta Olaz Uharteko elizan egin zuen lan sagrarioak egi-

1. Bartolomé, García, F. R.: op. cit., Donostia, 2000, 455-470. orr.

2. Garcia Gainza irakaslea da Juan Huizi gehien aztertu duena. Garcia Gainza, M.C.: op. cit., Iruñea 1986, 209-213. orr.

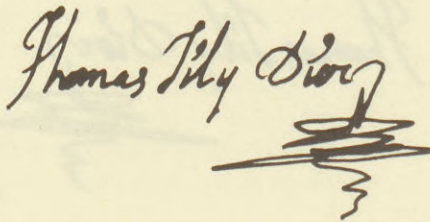
ARTISTAS PARTICIPANTES EN LA CONSTRUCCIÓN Y POLICROMÍA DE LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

Alquizaleta, Manuel de

Es uno de los grandes policromadores activos en Gipuzkoa en esta época. Perteneció a uno de los clanes de artistas más importantes que trabajaban ya en el siglo XVII, como es el caso de los Ochoa de Brevilla, Ecurra, Mendía y Lizaburu¹. Alquizaleta trabajará en Alkiza, Segura, retablos laterales de la Basílica de Santa María de San Sebastián, y a pesar de haber conseguido ganar los remates de Andoain y Astigarraga no los realizará.

Gil y Díez, Tomás de

Maestro dorador, policroma en 1767 la virgen del Rosario del retablo del mismo nombre en la parroquia de San Lorenzo de Ciga.(Navarra)

A handwritten signature in dark ink, reading "Thomas Gil y Díez". The signature is written in a cursive style with a decorative flourish at the end consisting of several overlapping loops and a trailing line.

Huici e Iturain, Juan de²

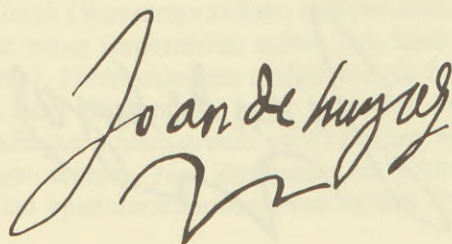
Vecino de Lumbier, estuvo casado con María Zozaya, con quien tuvo cuatro hijos: Félix, José, Jerónimo y Ana María, al primogénito de los cuales dejó heredero de la mayoría de sus bienes y quien le sucederá en algunas obras que dejó inacabadas.

En el año 1608 se encuentra el primer documento en el que aparece mencionado, como autor del retablo de San Nicasio de la Merced de Tudela junto con el escultor Juan de Alli. En estas mismas fechas trabaja para las iglesias de Urraul y Olaz Huar-

1. Bartolomé, García, F. R.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 2000, pp. 455-470.

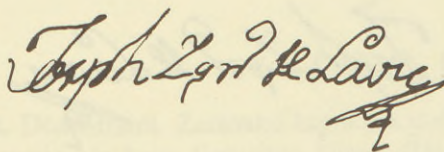
2. La profesora García Gainza es la persona que ha estudiado con mayor profundidad la figura de Juan de Huici. García Gainza, M.C.: op. cit., Pamplona, 1986, pp. 209-213.

ten. 1610. urtean Iturengo erretaula hitzartu zuen, hamalau urte beranduago 2.487 dukatean tasatu zutena. Urte horietan bi alboetakoak egiten eta Tabarreko pieza txiki batzuk egiten lan egin zuen: Redineko sagrarioa eta ateak egiten. 1620 urtetik aurrera, Zareko, Lediako, Galipenzuko San Pedroko, Uztarrotzeko, Meozeko eta Oroz-Beteluko erretaulak egin zituen Lan horietan Juan Berroetarekin, Elduaiengo erretaulen eskultorearekin egin zuen lan.



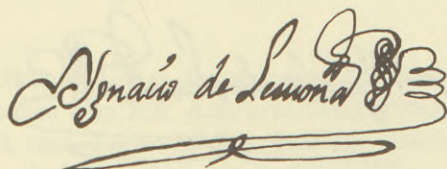
Lavi, Ignazio

Amasako erretaula egin zuen 1766 urtean, Juan Elias Intxaurrendiagak eta Franzisko Azurmendik egindako trazaren gainean. 1754 urtean Tolosako Santa Mariaren aurre-atearen diseinua eskatu zaio. 1762an Letrango San Joan ospitalearen erretaularen tasazioa egin zuen.



Lekuona, Ignazio

Sebastian Lekuonaren anaia txikia. Berarekin ikasi zuen eta elkarrekin egin zuten lan Oiartzungo parrokiako zenbait lanetan (Kristoren kaperaren erretaula, aulkiteria, erretaula nagusiaren eta pulpituaren aldaketetan) eta Oiartzungoetan (erretaulak). 1754. urtean Lesakako erretaulen tasazioa egin zuen eta urtebete beranduago Aserigorriko ura Oiartzungo Elizaldera nola bideratu diseinatu zuen. Bere anaia bezala, udaleko karguduna izan zen bere jaioterrian.



Lekuona, Sebastian³

Oiartzunen jaioa, bere bizitzan zehar mihiztatzailea eta erretaulen eta eraikinen arkitektoa izan zen. Bere aita, Leon, arotza zenez, berarekin lanean hasi zen (Oiar-

3. Astiazarain, M.I.: op. cit., Donostia, 1988, 185-196. orr.

te, en las que realizará sendos sagrarios. En 1610 contrata el retablo de Ituren, tasado en 2.487 ducados catorce años más tarde. Durante estos años trabajará en dos colaterales y algunas pequeñas piezas en Tabar, así como las puertas y sagrario de Redín. A partir de 1620 llevará a cabo los retablos de Sada, Liédena, San Pedro de Gallipienzo, Uztarroz, Meoz y Oroz-Betelu. En gran parte de estas obras trabajará con Juan de Berroeta, escultor del retablo de Elduayen.

Lavi, Ignacio de

Realiza la arquitectura del retablo de Amasa en 1766 sobre traza de Juan Elias Inchaurreandiaga y Francisco de Azurmendi. En 1754 se le encarga el diseño del cancel de la Parroquia de Santa María de Tolosa. En 1762 efectua la tasación del retablo de la casa hospital de San Juan de Letrán

Lecuona, Ignacio

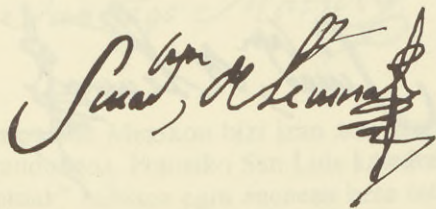
Hermano menor de Sebastián de Lecuona, se formará con él y trabajarán conjuntamente en diversa obras de la parroquia de Oiartzun (retablos de la capilla del Cristo, sillería, modificaciones del retablo mayor y púlpito) y Astigarraga (retablos). En 1754 realiza la tasación de los retablos de Lesaca y un año después el diseño de la conducción de agua de Aserigorri al barrrio de Elizalde en Oiartzun. Al igual que su hermano ocupará cargos municipales en su villa natal.

Lecuona, Sebastián³

Nacido en la villa de Oiartzun, desempeñará a lo largo de su vida la profesión de ensamblador y la de arquitecto de edificios y retablos, aunque comienza su historia

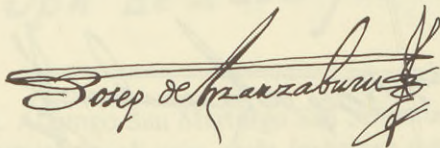
3. Astiazarain, M.I.: op. cit., Donostia- San Sebastián, 1988, pp.185-196.

tzungo errota baten konponketa-lanak). Bere formazioari buruzko daturik ez dugu, baina bere aitaren testamentuan balio handiko lanetan ibili izana aipatzen da. 1701 eta 1703 urteen artean bere lanbideari ez zegozkion lanak egin zituen. 1704. urtean Astigarragako erretaulak egiteko eskritura sinatu zuen. Urtebete beranduago Hernanin da, Udaleko ezkutuak peritatzen eta Martin Zalduak egindako elizaren aurrealderako ideiak ematen. 1708 urtean Pasaia Donibaneko Parrokiako erretaula egin zuen eta bi urte beranduago Oiartzungo koruko aulkiteriaren traza. 1719an Loiolako Maisu Nagusi izendatu zuten (probintzian egiten den lanik garrantzitsuena izanik, garrantzi handiko postua). Hitzarmenaren malgutasunak beste egitasmo batzuetan parte hartzen lagundu zion: Oiartzunen, esate baterako. Oiartzunen Ignazio bere anaiarekin eta Jose Zuaznabar koinatuarekin egin zuen lan. Biak kontratatzaileak ziren, garaiko dokumentuen arabera. Jose Zuaznabar eta Sebastian Lekuona euren lanari dagokion hainbat lan epistolarretan harreman estuan egongo dira. 1734 urtean hilko da Ermuan.



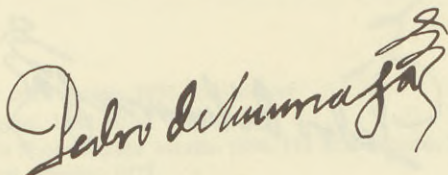
Lizarzaburu, Jose

Maisu erreztatzailea. Donostiarra. Zestoako sagrarioa polikromatu zuen eta Errezilgo alboetako San Ignazio eta baita Errezilgo "Jesus Haurra, San Jose eta Santa Ana" mihisea ere.

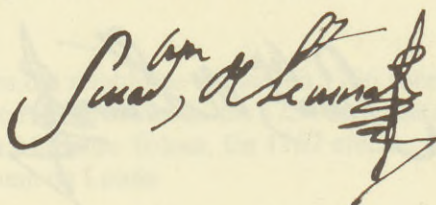


Luzuriaga, Pedro

Eskultore honi buruzko datu gutxi dugu. Asteasuko haranekoa zen. Asteasu eskultore garrantzitsuren sehaska izan zen: Anbrosio Bengoetxea, Joanes Zialzeta eta Domingo Goroa bertakoak dira. Larraulgo San Esteban erretaulan, Juan Zialzetarekin eta Bernardo Ezkarreta eskultorearekin egin zuen lan.

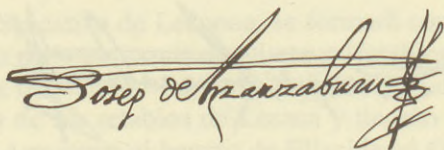


laboral en compañía de su padre León como maestro carpintero (trabajos de reparación en un molino de Oiartzun). No existen datos sobre su formación, aunque en el testamento de su padre se detalla su asistencia en obras de mucho valor. De 1701 a 1703 realiza trabajos no relacionados con su oficio. En 1704 firma la escritura de ejecución de los retablos de Astigarraga. Un año más tarde se encuentra en Hernani, peritando los escudos del ayuntamiento y aportando ideas para la portada de la Iglesia que realiza Martín de Zaldúa. En 1708 realiza el retablo de la Parroquia de Pasajes de San Juan y dos años más tarde la traza de la sillería del coro de Oiartzun. En 1719 ingresa como Maestro Mayor de Loyola, cargo de gran prestigio por ser la obra más importante que se erige en la provincia. La flexibilidad del contrato le permitió asistir a otros proyectos, como es el caso de Oiartzun, donde colabora con su hermano Ignacio y su cuñado José de Zuaznabar, que figuran en las escrituras como contratantes de las obras. Este último estará en permanente contacto epistolar con Sebastián sobre diversos aspectos del trabajo. Morirá en 1734 en Ermua.



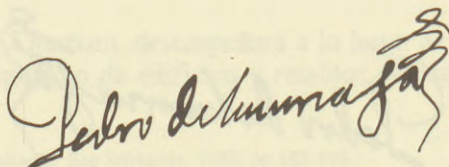
Lizarzaburu, José de

Maestro dorador, natural de San Sebastián, policromó la caja del sagrario de Zestoia y el colateral de San Ignacio de Errezil, pintando además el lienzo “Niño Jesús, San José, y Santa Ana” para la misma localidad.



Luzuriaga, Pedro de

Se desconocen muchos datos sobre este escultor. Fue vecino del valle de Asteasu, cuna de importantes escultores como Ambrosio de Bengoechea, Joanes de Cialceta y Domingo de Goroa. Colaborará con el arquitecto Juan de Cialceda Elicegui en el retablo de San Esteban de Larraul, junto con el también escultor Bernardo de Ezcarreta.



Marsili, Santiago⁴

Maisu eskultorea eta erretaulen arkitektoa. Lan nagusiena 1770 eta 1790 urteen artean egin zuen. 1782-83 artean Zaragozako Borjako Santa Maria Kolejiatan berrikuntzak egin zituen. Gipuzkoan, Amasako erretaula nagusian egin zuen lan (1776) eta urte batzuk beranduago (1785) parrokia bereko albo batean, Abaltzisketan (1771) eta Ataunen. Erreterian erretaula nagusia egiteko traza egin zuen, baina ez zuten onartu (1769). 1780 urtean Ataungo parrokiako San Martinen tailua egin zuen. Nafarroako zenbait herritan ere egin zuen lan: Alesbeseb (parrokiarako lanak 1786 eta 1790 artean), Faltzesen (1782, gaur egun desagertuta dagoen pulpituia) eta Martzillan (1786, parrokiarako zenbait lan). Andoaingo Sortzez Garbiaren eta San Agustinen erretauletako eskulturak ere egin zituen. XVIII. mendeko bigarren erdian garrantzi handia du eskultoreen artean, Salvador Carmonaren mailara ez izan arren.

Santiago Marsily

Paez, Jose⁵

1720 eta 1790 urteen artean Mexikon bizi izan zen. Bere lehen lanak 1753 urtekoak dira. Bost urte beranduagoa, Potosiko San Luis katedralaren “Kristo, lau doktoreak eta zazpi sakramentuak” mihisea egin zuenean bere estiloaren oinarriak finkatu ziren: pertsonaia ugari dituzten konposizioak eta elizaren irakasbidea zabaltzeko ageriko interesa dutenak. Erretratuak egiteko gaitasunagatik ere ezaguna egin zen. Mexikon, Perun, Amerikako Museoa (Madril) eta San Karloseko Museoa (Mexiko) daude berak egindako lan gehienak.

Jph de Paez fecit.

Kintana, Jose

Maisu urreztatzailea. Ataungo San Martingo San Sebastiango alboetako erretaulako medailoiaren polikromiak berak egin zuela frogatzen duten lehen datuek (1744). Hurrengo urtean Astigarretako erretaula nagusian egingo dute lan. Idiazabalgo erretaularen urreztadura ere egingo du (1767), erretaula nagusia eta Alkizako alboetakoak (1776) eta Zegamako arimen alboetakoak (1776).

Joseph de Quintana

4. Cendoya, I., Zorrozuza, J.: op. cit., Donostia, 1991, 133-161. orr.

5. García Saiz, M.C.: op. cit., Madril, 1980, 80.or.

AA.VV.: El retrato civil en la Nueva España. Mexiko 1990, 173 or.. Toussaint, M.: op. cit., Mexiko, 1990, 173. or. Carrillo y Gariel, A.: op. cit., Mexiko, 1972.

Marsili, Santiago⁴

Maestro escultor y arquitecto de retablos, desarrolla su actividad preferentemente entre los años 1770 y 1790. Entre 1782-83 realiza reformas en la Colegiata de Santa María de Borja en Zaragoza. En territorio guipuzcoano, participa en el retablo mayor de Amasa (1776) y unos años más tarde (1785) en un colateral de la misma parroquia, Abaltzisketa (1771) y Ataun. En Rentería presenta una traza para el retablo mayor que no será aceptada (1769). En 1780 esculpe la talla de San Martín de la iglesia parroquial de Ataun. Se tiene noticia de su presencia en diversas localidades navarras, como Villafranca (trabajos para la parroquia entre 1786 y 1790), Falces (púlpitos, hoy desaparecidos, 1782) y o Marcilla (diversas obras para la parroquia, 1786). Igualmente realiza las esculturas de los retablos de la Inmaculada y San Agustín de Andoain. Como escultor ocupa un lugar prestigioso dentro de los escultores de la segunda mitad del siglo XVIII, sin llegar a los niveles de Salvador Carmona.

Santiago Marsily

Paez, José de⁵

Su vida transcurre en México entre los años 1720 y 1790 aproximadamente. Sus primeras obras datan de 1753, siendo cinco años más tarde, con el lienzo "Cristo, los cuatro doctores y los siete sacramentos" de la catedral de San Luis de Potosí, que se sientan las bases de su estilo, con composiciones con gran número de personajes y un interés manifiesto por propagar las enseñanzas de la Iglesia. También será conocido por su faceta de retratista. Se encuentra parte de su producción en numerosas iglesias de México, Perú, Museo de América (Madrid) y Museo de San Carlos (México).

Jph de Paez fecit.

Quintana, José de

Maestro dorador. Los primeros datos documentados corroboran su autoría en la policromía del medallón del retablo colateral de San Sebastián en San Martín de Ataún (1744). El año siguiente trabaja en el retablo mayor de Astigarreta. También realizará el dorado del retablo de Idiazabal (1767), mayor y colaterales de Alkiza (1776) y colateral de las ánimas de Zegama (1776).

Joseph de Quintana

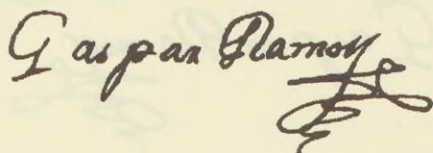
4. Cendoya, I., Zorrozuza, J.: op. cit., Donostia-San Sebastián, 1991, pp. 133-161.

5. García Saiz, M.C.: op. cit., Madrid, 1980, p. 80.

AA.VV.: El retrato civil en la Nueva España. Méjico 1990, p. 173. Toussaint, M.: op. cit., Méjico, 1990, p. 173. Carrillo y Gariel, A.: op. cit., Méjico 1972.

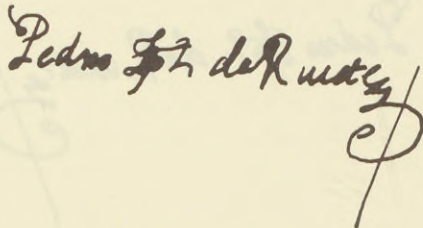
Ramos, Gaspar⁶

Berari buruzko lehen datuek Aragoiko jatorria duela azaltzen dute. 1615ean Elena Ortizekin ezkondu zen (Zangotzako familia garrantzitsu bateko kidea) eta maila sozial eta ekonomiko hobean biziko da. Bere lanerako oso lagungarria izango da. Lerdako Unduesen, Elortzibarren, eta Santa Karan hitzartu zituen lanak garai honetan Adrian Almandozekin batera. Lehen urteetako lanak Adrian Almandozen lantegian egin zituen. Adrian Almandoz hil zenean, Juan de la Herarekin egin zuen lan. 1623 eta 1625 urteen artean Arizako, Pantikosako eta Orreagako Kolejiatako erretaulak egin zituen. Ondoren, Zaraitzun, Longidan, Aezkoan, Urraul-Ekialdekoan eta Erronkarin lan egiteko hitzarmenak sinatu zituen. Lan horien artean Ezpartzako erretaula da nabarmena. Oiartzunen Huizirekin lan egin ondoren, Unduesen, Ruestan eta Abaurregainan eta Abaurrepean egin zuen lan.

Handwritten signature of Gaspar Ramos in black ink, featuring a stylized 'G' and 'R'.

Ruete, Jose

Maisu urreztatzailea. Nafarroako Aoseko San Estebango parrokiako erretaula nagusiko polikromatua egin zuen eta baita Meozeko San Pedro parrokiako alboetakoak eta beste hainbat lan ere. 1766. urtean Aizarnako alboetakoak polikromatuko ditu eta Zestoakoa urreztatuko du.

Handwritten signature of Pedro Ruiz de Ruete in black ink, with a large 'P' and 'R'.

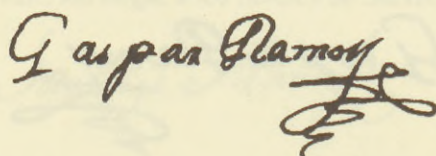
Zuaznabar, Jose

Oiartzundarra izatez. Sebastian Lekuonarekin eta Ignazio bere anaia gaztearekin ere harreman handia izan zuen, Sebastian Lekuona hil zen arte. Jose Zuaznabar Sebastianen eta Ignazioren arrebarekin ezkondu zen, Maria Frantziskarekin, eta artisten artean hain zabaldua zegoen endogamia indartu zuen. Koinatuekin batera, Oiartzungo Kristoren kaperako erretaulak, erretaula nagusiko eranskina, eta San Martinenak eta Santa Katalinarenak egin zituen. Aldi berean, Pasaia Donibaneko Bonanzako SantoKristo basilikaren oin berria diseinatu zuen, baina ez zen gauzatu eta ate nagusiko

6. Juan Cruz Labeagak eskultore hori aztertu du eta Nafarroko mugimendu artistikoan garrantzi handia izan zuela jakin izan du. Labeaga, J.C. :Retablistas barrocos foráneos en Sangüesa. Sekzioko kuadernoak. Arte plastikoak eta monumentalak 11 zk, 1993, Donostia, 93-160. orr.

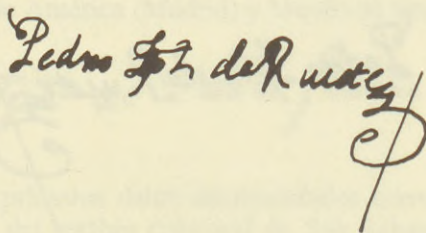
Ramos, Gaspar⁶

Las primeras noticias sobre el artista centran su origen en Aragón. En 1615 se casa con Elena Ortiz, perteneciente a una importante familia de Sangüesa, lo que le supondrá una posición social y económicamente privilegiada que le ayudará de manera indudable en su actividad. En estas fechas contratará trabajos en Undués de Lerda, Elorz, y Santa Cara, en colaboración con Adrián Almandoz, en cuyo taller desarrolló su actividad en los primeros años de carrera y con Juan de la Hera a la muerte del anterior. Entre 1623 y 1625 colaborará en los retablos de Ariza, Panticosa y Colegiata de Roncesvalles. Posteriormente contratará obra para localidades de los valles de Salazar, Lónguida, Aézcoa, Romanzado y Roncal, entre las cuales sobresale el retablo Esparza. Tras participar en la obra de Huici en Oiartzun, trabajará en Undués, Ruestas y Abaurrea Alta y Baja.



Ruete, José de

Maestro dorador, ejecuta la policromía del retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Aoz y los colaterales y diversas obras en la parroquia de San Pedro de Meoz, ambos en Navarra. En 1766 policromará los colaterales de Aizarna; así mismo dorará el retablo mayor de Zestoa.

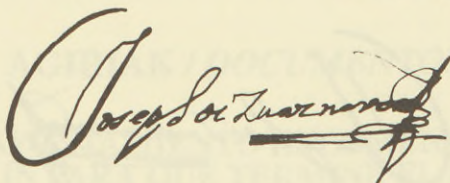


Zuaznabar, José

Natural de Oiartzun, gran parte de su vida se relaciona con Sebastián de Lecuona y su hermano menor Ignacio. Casado con la hermana de ambos, María Francisca, refrenda con esta unión la tradicional endogamia existente entre los artistas. Junto a sus cuñados, realiza los retablos de la Capilla del Cristo, aditamento del retablo mayor, San Martín y Santa Catalina de la parroquia de su villa natal. Al mismo tiempo diseña la nueva planta de la basílica del Santo Cristo de Bonanza en Pasaia Donibane que

6. Juan Cruz Labeaga ha investigado sobre este escultor colocándolo en el panorama artístico navarro en el lugar que merece dada su calidad. Labeaga, J.C. :Retablistas barrocos foráneos en Sangüesa. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales nº 11, 1993, Donostia-San Sebastián, pp. 93-160.

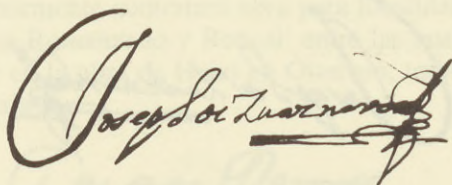
apaingarriak bakarrik erabili ziren Sebastian bere koinatua hil ondoren, Arrosariko Ama Birjinaren eta San Joseren erretaulak hitzartu zituen. 1742an Amezketakoak hitzartu zituen eta Ermukoetan egin zuen lan. Bide beretik, Tomas Jauregirekin eta Manuel Ariznabarretarekin batera, Lesakakoak egin zituen (1751). Luze bizi izan zenez,⁷ lan asko egin zituen⁸ eta maisu ospetsu asko ezagutu zituen: Ibero (Elgoibargo udaleko eta parrokiako lanak, Elorriko San Agustin dorrea, Segurako dorrearen errematea), Migel Irazusta (Idiazabalgo erretaularen tasazioa).

A handwritten signature in black ink, reading "Josep de Zuazua". The signature is written in a cursive style with a large initial 'J' and a decorative flourish at the end.

7. Zorrozueta, J.: op.cit., Bilbo, 1998, 361.or.

8. 1745 urtean Ignazioarekin konpondu gabe zituen kontuan konpontzeko botere bat bidali zuen, "Ermuko hiribildura joatekotan baita... eta egitear lanak dituen beste leku batzuetara" AHPG.SS.,2215 P, 19-20b.

no se llevará a cabo, utilizándose únicamente los adornos de la puerta principal. Tras la muerte de su cuñado Sebastián, escritura los retablos de San José y Virgen del Rosario. En 1742 contrata los de Amezketa y trabaja en el de Ermua; así mismo y junto a Tomás de Jáuregui y Manuel de Ariznavarreta se encarga de los de Lesaca (1751). Su prolongada vida⁷ le posibilita participar en numerosos trabajos⁸ y relacionarse con importantes maestros, como Ibero (obras de la parroquia y ayuntamiento de Elgoibar, torre de San Agustín de Elorrio, remate de la torre de Segura) y Miguel de Irazusta (tasación del retablo de Idiazabal).

A handwritten signature in black ink, reading "José de Zuaznabar". The signature is written in a cursive style with a large initial 'J' and a decorative flourish at the end.

7. Zorrozuza, J.: op.cit., Bilbao, 1998, p.361.

8. En 1745 envía un poder para liquidar las cuentas pendientes con Ignacio, "ya que está en previsión de marchar a la villa de Ermua ...y a otras partes donde tiene obras tomadas" AHPG.SS., P.2215, 19-20v.

AGIRIAK / DOCUMENTOS

ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO ENCOMENDANDO A JUAN DE HUICI ITURAIN PARA QUE TERMINE EL RETABLO DE LA PARROQUIA.

En la tierra y valle de Oyarzun, once dias del mes de diciembre de mil y seiscientos y quarenta años estando celebrando ayuntamiento los señores Sebastián de Zuaznabar y Juan de Andaiz Alcalde ordinarios Tomas de Acaldegui y Juan Rescurria? Jurados mayores y Sebastián de Gaztelumendi regidor Justicia y regimiento de los caballeros nobleshijosdalgos del dicho Valle Juntamente con Don sebastián de Arpide Vicario de la Iglesia parroquial y dige ron que Juan de Uyci Yturain vecino de la villa de Lumbier en el reyno de Navarra por concierto y asiento hecho con los señores del gobierno que fueron el año pasdo de mil y seiscientos y veintinueve habia hecho el retablo del Altar Mayor de la Iglesia parroquial de San Esteban del dicho valle y el sagrario del debajo de las consignaciones, condiciones y en la manera referida que en su mano otorgo por presencia de capp. Juan de Arpide escribano del mismo valle dejaba en el () veinte y nueve del mes de noviembre del dicho año que dijeron se referian= puesto y fijado el dicho retablo y sagrario en su lugar y habia recibido a cuenta de la dicha obra y consignaciones treinta y ocho mil doscientas y sesenta reales de bellon de que tenia otorgado carta de pago ante el dicho escribano que en el libro de la mayordo mía de la dicha parroquial= y que respeto de las guerras presentes y sucesos de tiempos estava el dicho retablo por examinar y entregar y tambien por hacer los bultos e imágenes de relieves que se corresponden en los nichos del del dicho retablo= que habia parecido ante sus mercedes el dicho Juan de Huici y al presente estava en este valle pretendiendo acavar y proseguir la obra asta poner en perfección según su concierto que para ello era menester pagrle la () de lo que se le debia de lo obrado alguna cantidad considerable consignada en un censo de doscientos ducados de principal y diez de renta y que la dicha iglesia tiene adquirida como dote de Maria del puerto serora de la dicha parroquial cuya escritura y cesión a favor de la dicha Iglesia estaban en poder del dicho Capp. Juan de arpide y lo demas en alguna cantidad a parte segura para que se diese comienzo a la obra= y sus mercedes habiendo entresi conferido y tratado entresi dijeron que este negocio era arduo y de consideración y requeria tomar su acuerdo en la consideración de los vecinos honrados y principales del valle y demas sana parecer y prudencia y luego hicieron llamar y parecer ante si a Miguel Perez de Ambulodi y al dicho capp. Juan de Arpide Pedro de Urbieta

el capp. Miguel de Echeverría Gregorio de Olaiz Urbietabaldiarra Miguel Perz de Bauru Gabriel de/Yyagorri Miguel de Garagorri y Ramon de ALCA vecinos del dicho Valle= a los cuales estando juntos se les propusoy dijo/ la pretensión de l dicho Juan de Huici y conferido larga

Mente sobre la materia dijeron que era de su parecer de que el dicho retablo y bultos de relieve se acaven hasta poner en la perfeccion que se requiere por la indecencie con que al presente estava y que por razon de haber permitido el dicho Huici/ que de las condiciones a el consignadas se hayan distribuido/ parte de ellas en el reparo de las obras que al presente se hacen mediante el incendio de la Iglesia= y por que aca-ve/ del todo dicha obra dentro de dos años de la subasta/ se le consigne el censo que la dicha Iglesia tiene de la dote/de la dicha Maria del Puerto con los corridos que hubieren/con que el dicho Huici saque licencia y permiso del dicho ordinario de Pamplona a su costa para hacer la dicha consignación aprobando/ esta otra que genera cesion que este valle su gobierno hiciere= que por que en la primera escritura y asunto que con el dicho Juan de Huici se tomo se le habian consignado doscientos ducados en cada un año en la renta de la herreria de la ... del concejo de nuestro valle y respeto de los nuevos gastos que han tenido en las obras de la dicha parroquialdespues del ioncendio que se basan de dos mil ducados y los que cada dia le sobrevienen ocasionados de las guerras presenten estan muy empeñado el hacer del dicho valle y que el dicho Juan de Huici haga suelta de la dicha consignación de cien ducados de suerte que en cada mano se le hayan de dar solo cien ducados y las demas consignaciones en la misma conformidads que antes estaria

Asentado y que para que lo dicho tenga efecto sea llamadoel dicho Juan de Huici y acete este nuevo convenio= que luego/ parecio ante sus mercedes el dicho Juan de Huici en persona y dijo que acetaba y acepto lo por los dichos señores y especiales acordados y se obligo de acabar el dicho retablo y bultos en toda perfeccion dentro de los años primeros siguientes que corren desde el día de la fecha de esta sopena de que quiere y consiente sea apremiado a ello por todo rigor de Justicia= y de la misma manera dijo que hacia suelta de los cien ducados en cada un añode los doscientos de la renta de la = que habia dque hacer en cada un año y se contentava y contento con las demás consignaciones contenidas en la primera/escritura y en la forma en ella expresada= y los dichos señores del gobierno y especiales dijeron de una conformidad que el dicho Juan de Huici prosiga y acabe la dicha obra como dicho es y le darian poder cumplido que al de dicho se requiere y era nuestro, para que en nombre suyo y en orden a la consignación y cesión del dicho censo y sus corridos haga ante el señor Vicario General de Pamplona y demás justicias eclesiásticas que convengan las diligencias necesarias con libre y general admistracion y sin limitación alguna y le () en forma y para el cumplimiento de todo ello los señores vecinos especiales obligaron a los bienes propios y rentas del concejo

De dicho valle y los de dicha Iglesia como sus patrones mere legos fundadores y doctores havidos y por haver y el dicho Juan de Huici su persona y sus bienes havidos y por haver y dieron poder cumplido a la Justicia de su nombre/ que les sean competentes () fuero se sometieron que () el propio suyo y de jurisdicciones para que les competan a su cumplimiento como si fuese sentencia de escritura de ()

Siendo testigo Miguel perez de Ambulodi Juanes de Elizondo Ramon de Alza vecinos del mismo valle y los otorgantes, los que sabían escribir lo firmaron.

Ante mi Sebastián de Oncolaga escribano del n° de su majestad de renteria.

Archivo Municipal de Oiarzun. Secc.E, Negociado 4, Libro n° 1, exped. N° 3

ESCRITURA DE OBLIGACIÓN ENTRE JUAN DE HUICI Y PEDRO DE LUZURIAGA.

Sean quantos esta publica escritura de obligación bieren como yo Pedro de Luzuriaga escultorVno. De la tierra y lugar de azteassu que es en la provincia de guipuz a. Y estante al presente en la tierra dey balle de oyarzun () y conozco por esta pte carta y me obligo en mi persona y bienes avidos y por aver como estos de comun consentimiento con Juan de Uici Yturainmaese escultor vno de las billas de Yturain y Lum-bier quien esta obligado hazer un retablo de la Iglesia parroquial de san estevan de este balle y tierra de Oyarzun deazer la ymaxen dentro señora de asuncion adornada con angeles y serafines bien y suficientemente adornada conforme el arte para el dia de ntra Señora de agosto de este año de querenta y quatro con condición que a la de asentar en el puesto y caxa que esta dedicado para ello con mas dos cartelas o arbotantes para el remate de la dha obra a los dos lados puestos alado de la caxa de Cristo con el adorno que bien le pareciere para el mismo tiempo de la ymaxen y antes de agora tiene echos y puestos en el mesmo retablo sis bultos los quales del balor de la dha ymaxen y su precio () se los consigno yo el dho Juan de Uici en lo que tasaron y combenieron el dho Uici t que de la () y para su pago le consigno yo el dho uan de Uici al dho Pedro de Luzuriaga la mitad de la premicia de este ptey por entero la del año que vieney adelante a medias asta que asi sea pagado el dho Luzuriaga y ambos los dhospor estas obligamos ntras personas y bienes a cada uno lo que somos () yo el dho Juan de Huici yturain de que le sera sana y segura la partida del derecho que por condicion hemos sacado entre ambos sera pagado como dha es el dho Luzuriaga por cuanto se me esta a mi consignado en la dha prem a. Y para su cumplimiento obligamos las das () personas y bienes como dicho es. Y damos poder a los justicias () De ley competente y pasada en () fuese por nos consentida y aprobada a cuya jurisdicción nos sometemos rrenunciando

De la ley si combenerit de jurisdicione omnium Judicum y las demas de este caso en uno con las del derecho en cuyo ultimo () en el balle de oyarzun a diez y seis dias del mes de () de mily seiscientos y quarenta y quatro años siendo por testigos Gabriel de Yragorri, Miguel de Azpiroz y don gabriel de Poron, clerigo presbitero y los otorgantes a quienes yo el es no. Doy fe conozco. Firmaron de su nombres y en fe, yo el escribano

Joan de Huyci

Pedro de Luzuriaga

Ante mi

Sebastián de Alza

ESCRITURA PARA LA EJECUCIÓN DEL AÑADIDO DEL RETABLO PRINCIPAL DE LA PARROQUIA DE ESTE VALLE ENTRE SUS CAPITULARES E IGNACIO DE LECUONA Y JOSSEPH DE ZUAZNABAR.

En el Valle de Oyarzun a catorce de diciembre del año de mil stez. os y veine y seis ante mi el infraescrito escribano y testigos de esta carta, parecieron presentes de la una parte los sres. Dn Juan Ramon de Lecuona y Gregorio de Oyarzabal alcaldes ordinarios, Ramon de Arbide y Thomas de Sein jurados maiores y Manuel de Lecuona Regidor Consejo Justicia y Regimiento pleno de los nobles caballeros hijos dalgo de este dho valle este presente año y patronos unicos dotadores y conserbadores de la Yglesia parrochial del Señor San Esteban con asistencia del Sr Ignacio de Yragorri Vicario perpetuo de la dha parrochial y de la otra Ignacio de Lecuona y Josseph de Zuaznabar Mtros arquitectos vecinos de este dho Valle y digeron que para que el Retablo principal de la dicha Parrochial quede con mas perfeccion y decencia se tiene formado nueva traza para el añadimiento del remate de en medio del dho retablo habiendo tambien levantado los extremos de arriba de ambos lados para que correspondan con el de enmedio y que haviendose exhibido por sus mrdes dhos Sres capitulares la expresada traza en ayuntamiento general celebrado por dicho valle el dia tres de setiembre proximo pasado de este año se tenia admitido la dha traza y mandado que segun ella se escriturase el dho remate dando comision a dhos señores capitulares como tales patronos para que con asistencia del dho vicario ajustasen con lamayor equidad que se pudiese y solicitasen los fondos necesarios para sus pagamentos por medio de los poderhabientes nombrados para esta dependencia el año prosimo pasado como parece del dho ayuntamiento general a que se rematen y que mediante lo referido estaban combenidos y concertados entre si como por la presente carta y su tenor se combinen concretan en las formas que mas aia lugar de derecho en que los dhos Ignacio de Lecuona y Josseph de Zuaznabar aian de executar el dho remate segun la expresada traza dandoseles y pagandoseles asi por el como por lo que va añadido a los dhos dos extrmos de ambos lados quatro mil Rs de palta corriente. Y poniendo lo en efectolos dhos Ignacio de Lecuona y Josseph de Zuaznabar ambos juntos de mancomun y cada uno de ellos depor si insolidum renunciando como espresamente renunciaban las leyes de () el autentica presente oc iusta de fide insoribus y demas leyes de la mancomunidad saegun y comoen ellas se contiene debajo de la qual se obligan con sus personas y vienes muebles y raizes havidos y por haver en forma a que executaran el dho remate de en medio del expresado retablo principal con la forma y como demuestra la dha traza para el dia primero de marzo del año que viene de mil setecientos y veinte y siete sin mas plazo escusa ni dilazion alguna pena de ser apremiados a ello por la via y remedio que mas aia lugar en derecho pagandoseles como ba expresado, asi por dho remate de en medio como por lo añadido a los dhos extremos de ambos lados los mencionados quatro mil Reales de plata corriente: Y los dhos señores del gobierno como tales Patronos por no haber de presente para dho efecto otros fondos, y considerando ser de mas uti y combeniencia asi para este dho Valle como para la dha Parrochial se obligan con los propios haver y rentas de est dho Valle havidos y por haver a que daran y pagaran a los dhos Ignacio de Lecuona y Josseph de Zuaznabar dho representare los dhos quatromil Rs. de plata corriente de los efec-

tos de este mismo Valle es a saber los dos mil Reales de plata de ellos el dia de la fecha de esta escriturahaziendoseles el libramiento correspondiente y los dos mil Reales de plata restantes al cumplimiento de los dhos quatro mil para el dia en que concluida la dha obra hizieren entrega de ella librandoseles para los señores cargohabientes que subcedieren en dho año primerobenidero de mil setecientos y veinte y siete pena de execucion y costeadas de la cobranza sin mas plazo escusa ni dilacion alguna; Y todas las dhas partes otorgantes cada una por lo que le toca al cumplimiento obserbancia y execucion de esta escritura y cada cosa y parte de lo en ella contenido se obligaran es de saber los dhos señores del gobierno con los propios haver y rentas del este dho Valle y los dhos Ignacio de Lecuona y Josseph de Zuaznabar con sus personas y vienes muebles y raices havidos y por haver en forma y dieran su poder cumplido a los señores jueces y justicias de su Magestad de quales quiera partes que sean competentes y de sus causas puedan y deban conocer al fuero y jurisdiccion de las quales se sometieran renunciando al suio propio juez Juri. on y domicilio y la ley sit combenerit de juridizione omnium judicum para que a dho sean compelidas y apremiadas por todo rigor de dro y la executiba como si fuera sentencia difinitiba de juez competente asi instan via dada convertida y no apelada sobre que renunciaron todas las demas leyes fueros y pribilegios de su favor en uno con la general del derecho en forma y en especial los dhos señores capitulares las favorables a las comunidades. Y asi y en la forma que mejor puedan y deven y aia lugar en derecho lo otorgaron y firmaron siendo testigos Dn Juan de Ribera, Don juan de Sein, Francisco Antonio de Zuloaga Ignacio de Yrisarri vecinos de este dho Valle y en fe de todo ello y de que les conozco a dhos otorgantes lo firmo yo el dho es no.

Firmas

AHPG, SS, P. 2202, fol. 222 a 225

ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DE LOS RETABLOS DE SANTA CATALINA Y SAN MARTÍN.

En el Valle de Oyarzun a veinte y cinco de noviembre de mil setecientos setenta y cinco ante mi el escribano y testigos infraescritos parecieron presentes los señores Sebastián de Olazireguy don antonio de Arpide, Alcaldes ordinarios () de bastida y antonio de retegui jurados mayores y () de Olaizola Regidor, conzejo justicia y regimiento pleno de los nobles caballeros hijosdalgo de este dho Valle el prt. Año y Patronos unicos de su Iglesia Parroquial del Señor San Esteban con asistencia del Sr. Dn Ygn. Yragorri Vicario perpetuo de ella y de la otra Joseph de Zuaznabar Mtro Arquitecto vezino de el. Y dixeron q entre si estan convenidos y concertados y por el pnte instrumento se convienen y conciertan en que el dho Zuaznabar aia de exequitar dos colaterales para los altares de Santa Catalina y San Martín de la dha Parrochial de obra de arquitectura y acavarlos dentro del año corriente desde el dia de la fecha, y q cada uno de dhos colaterales aia de tener diez pies de altura y de anchura todo lo q permitieren los sitios en q se han de poner; Un cuerpo y su remate cada nicho con su sagrario y cascaron bestidoy adornado con quatro pilastras y festones de talla, de quatro columnas derechas bestidas con flores y labores de talla; cada otras seis pilas-tras vaciadas con chapilas según muestra la disposición de la planta q se intenta exe-

cutar; cada tarjeta en sus remates adornada con cartones flores y demás adherente; y cada dos arbotantes y pirámides con lo demas del adorno necesario en todo el cuerpo de la obra; y q ademas aia de executar tambien un alarco para el frontal del Altar mayor de dha Parrochial con sus dos vastidores, es asaver los dhos dos colaterales en ocho mil Rs de plata y el dho alarco en doscientos y quarenta Rs de plata corriente pagaderos por manos de Dn Juan de Sein vezino de este dho Valle del dinero q en poder tiene perteneciente ala dha Iglesia haciendo sele al dho Zuaznabar los libramientos convenientes contra el dho Sein por el descargo de este ; es a saber los dos mil reales de plata de ellos aora de presente ; quatro mil Rs de pta como fuere executando dhas obras de los dos colaterales los otros dos mil Rs de plata del tiempo q concluida la obra en toda perfeccion hiciera entrega de ella y los dhos doscientos y cuarenta Rs de pta quando concluyere y entregare el dho al arco con sus dos bastidores y poniendo lo referido en efecto como mas alla lugar se obliga con su persona y vienes havidos y por haver en forma el dho Josseph de Zuaznabar a que por los referidos ocho mil doscientos y quarenta Rs de pta executara todas las dhas obras en la forma q lo expresado dentro del dho termino de un año corriente desde oi dia de la fecha, y para emparte de pago de ellas mediante () referido confiesa que con libramiento echo por dhos Señores Capitulares recibe ahora () ante mi el esno de esta carta de manos del dho Dn Juan de Sein los mencionados () Rs de pta y los paso a su parte y poder realmte y con efec(en moneda de horo de peso un real y corriente, de cuiá real entrega y numeración y recibí doy fe yo el dho esno. y como satisfecho () de los dhos dos mil Rsde plata da y otorga carta de recivo a favor de los dhos Señores del mencionado Dn Juan de Sein y de quien mas convenza en la forma que para su resguardo se requiera; y dichos Sres obligaron los propios () y rentas de la dha Parro al. A q daran y pagaran al dho Josseph de Zuaznabar y a quien su dro representare los mencionados seis mil doscientos y quarenta Rs de plata restantes a los tiempos y en la forma que queda dicho y sin otro plazo escusa ni dilación alguna pena de execucion y costas de su cobranza; y para que al cumplimiento de esta escritura de cada cosa y parte de lo de en ella conten()

Compelan y apremian () de dro dieron todo su poder () a los Señores Jueces y justicia de () de cualesquiera partes que competentes sean y de sus causas puedan y devan conocer al fuero y jurisdicción de las cuales los someten y se somete renunciando el suio propio juris on . y domicilio y la ley si combenerit de jurisditione omnium Judicum y las () pragmática de las reversiones y recibieron esta carta por sentencia definitiva del juez competente con instancia dada convertida y no apelada y pasada en autoridad de cosa juzgada sobre q renunciaron se dar las demas leyes fueros y privilegios de su favor y () de dro .en forma, y los dhos Señores capitulares como tales patronos renunciaron el beneficio de restitución y de () que compete a las Iglesias () asi lo otorgaron y firmaron siendo presentes por testigos fermin de Michelena Juan Antonio de Zuloaga Ignacio de () vecinos de este dho Valle y en fe de todo ello y de que les conozco a dhos Sres otorgantes lo firma este el dho esno

Ignacio de Yragorii

Sebastián de Olaziregui

Jacinto de Bastida

Antonio de Olaizola Antonio de Retegui.

Joseph de Zuaznabar.

Ante mi
Juan de Zuloaga.

AHPG. SS. P.2205 fol. 39 a 40

ESCRITURA PARA LA REALIZACIÓN DEL COLATERAL DE SAN JOSÉ.

En el valle de Oyarzun a veinte y uno de diciembre de mil stecientos y treinta y siete años. Ante mi Francisco de Zuloaga escribano real y del numero de este dho Valle y de sus ayuntamientos, constituidos personalmente dela una parte los señores Don Francisco de Fagoaga Vicario perpetuo de la Iglesia Parroquial de el, Dn Luis de Arburu, y Don Ignacio de Lecuona Prebiteros y Beneficiados de ella en virtud de poder de Joseph de Zuanabar Mtro Arquitecto vecino de este dho Valle otorgado en la Villa de Eibar a cinco del corriente mes por testimonio de Francisco de aznar escribano del numero de ella para loque secontendra en este instrumento cuio tenor ala letra es como se sigue

Aquí el Poder

Y de la otra parte los señores pedro de Zubialde y Salvador de Sein Alcaldes y Juezes ordinarios Joseph de Fagoaga, y Miguel de Anachuri Jurados mayores y uan Martín de arbide Regidor Conzejo Justicia y regimiento pleno de los nobles Caballeros hijos dalgo deeste dho valle y en su representación Patronos unicos merelengos fundadores de dha Iglesia Parroquial de San Estevan Dijeron que don Francisco de Fagoaga difunto caballero que fue del orden de Santiago hijo de este valle y residente enla ciudad de México, en su ultimo testamento vajo de cuia disposición falleció, prosiguiendo en sus piadosas obras hasta la muerte lego a esta dha Yglessia Parroquial mil pesos excudos dobles, para su culto, y ornato a disposición de este dho valle como tal patrono unico quien, o ensu nombre y representación dhos señores del gobierno ha determinado hazer un altar del glorioso Patriarca San Joseph correspondiente en el todo al Altar, que dho Joseph de Zuaznabar esta executando de la Madre Santísima del rosario en virtud de escriptura, que el día nueve de henero del año próximo pasado otorgo con este dho Valle por testimonio de Gregorio de Sarasti escribano así bien de su Majestad y del numero deel: Y que estando, como estan, los dhos señores otorgantes respetuosamente en nombre y representación de sus partes, ajustados, ñeque el mismo Joseph de Zuaznabar haya de executar dho Altar o colateral de San Joseph haziendose escriptura con las mismas clausulas calidades y condiciones que la dha escriptura del Altar del rosario en lo substancial=

Por tanto otorgan, que en la mejor via y forma que ha lugar de dro capitulamos lo siguiente.

Primeramente que el dho Joseph de Zuaznabar esmerandose hasta el ultimo termino de sus primores, haia de executar el dho Altar de San Joseph dela dha Parroquial a toda su costa dentro de quatro años desde oy día de la fha de esta escriptura, por mil quatrocientos excudos de a diez Reales de plata corriente cada uno, los que se le pagaran en la manera que sse dira.

Que para prevenir y afrontar los materiales se le hayan de dar y pagar y se le daran y pagaran por este dho Valle o sus comisario, o comisarios, al referido Joseph de Zuaznabar, de los dhos mil pesos excudos doubles doscientos excudos zencillos de a diez Reales de plata corriente antes que empieze la dha obra del altar de San Joseph para materiales con mas otros quatrocientos excudos tambien cencillos de a diez Reales de plata corriente, quando concliese y pusiese en su puesto dho altar del rosario los mismos que se le daran entonzes según dha escritura otorgada ante el dho Gregorio de Sarasti y lo pactado en ella para el entero pago del dho Altar y su importe

Que quatrocientos escudos tambien cencillos de a diez Reales de plata corriente se e haian de dar y pagar y al dho Joseph por este dho Valle quando empezase la dha obra.

Que otros quatrocientos excudos o los Reales que sobrasen de los dhos mil escudos doubles pagados en la forma dha los mil cencillos que se expresan en las clausulas antecedentes y pagados tambien los gastos de la conducción desde la dha ciudad de México a este dho Valle y los dros Reales, sele daran y pagaran al dho Joseph al tiempo que executasse lamitad de la dha obra.

Y que la restante cantidad hasta los dhos mil y quatrocientos excudos cencillos de a diez Reales de plata corriente que importa como va dhos obras el referido altar de San Joseph atoda costa, sele haian de dar y pagara el dho Joseph de los efectos deesta dha Iglesia Parroquial quando acabado totalmente dha obra, entregase puesta en forma en su parage en la misma Iglesia tambien asu costa.

Que para la seguridad de esta cantidad ultima dhos señores cargohavientes como tales patrono obligaban e hipotecaban especial y espresamente los efectos primiciales de esta dha Iglesia Parroquial en el casso que para ella se esperan con el favor de Dios, que en casso, que vengan, es condicion que sele haia de pagar de dhas limosnas

Que para la seguridad de la dha Iglesia y este dho valle como su patrono, los dhos señores otorgantes Poderhabientes del referido Joseph de Zuaznabar y en su nombre y representación obligaban e hipotecaban, obligaron e hipotecaron especial y espresamente los materiales que se comprasen con dhos doscientos excudos que se jhan de entregar adelantados para ello

Que para la seguridad de los dhos quatrocientos excudos, que se le han de pagar quando empezase dha obra haia de entregar el dho Jossephal dho Valle o su dercha boz libramientos de otratanta cantidad hechos contra la dha Iglesia y si los libramientos que así entregasse no llegasen a importar los dhos quatrocientos excudos, no haia de recibir sino hasta la concurrente cantidad delos que entregase, entendiéndose que los tales libramientos serran del dho Joseph y solo estaran rehenes para la dha seguridad

Que para la seguridad de los doscientos excudos o mas que se le han de pagar quando hiziese la mitad de la dha obra y si recibiese mas cantidad por no haverlo hecho antes por falta de libramientos, haia de dar dho Joseph fianzas legas; llanas, antes que los reciba y se le entreguen y que finalmente para mayor seguridad de dha Iglesia y este dho Valle dhos señores otorgantes podatarios en virtud de dho Poder obligaban e hipotecaban, obligaron e hipotecaron especial y expresamente la dha obra y materiales del expresado altar en el estado que se hallase en qualquiera tiempo y en todo

evento sinque estas obligaciones especiales de hipotecas deroguen ni perjudiquen la general que haran todos los dhos otorgantes respectivamente ni al contrario sino que hansas valgan y de ambas y de qualquiera de ellas puedan usar y aprovecharse= Y por quanto los quinientos excudos dobles de los dhos mil del dho legado se hallan asegurados en la ciudad de Cadiz habiendo venido en la flota ultima, y los otros quinientos se hallan en la ciudad de México para hazer su remesa, en alguna ocasion de navios es advertencia y condicion que las clausulas de este Ynstrumento en quanto alas pagas se haian de entender atendiendo a estas circunstancias y según ellas proporcionalmente= y ala firmeza y cumplimiento de esta escritura y todos sus capitulos cada parte otorgante por lo que la toca, obligaron, es a saber los dhos patronos los efectos y rentas de la dha Iglesia y los dhos podatarios la persona y biensens del referido Joseph muebles y raíces presentes y futuros dieron poder a los señores Jueces y Justicias competentes de quales quiera partes que se den con cummision a ella, y renunciacion de su proprio fuero jurisdicción, domicilio y la lei si convenixit de jurisdiccion omnium judicem y demas leies fueros y derechos de su favor conla general enforma para ser compelidos a ello por todo rigor de dro y via executiva y como por sentencia passada en autoridad de cossa juzgada, consentida y no apelada en cuio testimonio otorgaron así siendo testigos Joseph Antonio de Orendain, Fermin de Michelena Ignacio de Goia vecinos de este dho valle y firmaron los señores otorgantes y en fee de ello y de que los conozco io el escribano

Firmas

AHPG.SS. P 2208, fol. 62 a 67

PODER PARA LA FIRMA DE LA ESCRITURA DEL RETABLO DE SAN JOSÉ.

En la Villa de Eibar a zinco dias del mes de diciembre del año de mil setecientos treinta y siete ante mi el escribano y testigos Joseph Zuasnavar Vecino del Valle de Oyarzun, dijo que por quanto tiene ajustado la execucion del colateral de la Capilla de Sn Joseph de la Parroquial de San Estevan de dho Valle de oiarzun y al presente se halla executando el retablo pral de la Parroquia de Santiago de la villa de Hermua que es en el nobilísimo señorío; y por esta causa nopuede asistir personalmente al otorgamiento dela escriptura que en Razon de la obra de dho colateral sedeve executar; y para que tenga efecto en la forma y via que ha lugar en d^{ro}, otorga por la presente queda su poder especial a Don Franco. De Fagoaga vicario Perpetuo de dhas Parrochial de san Estevan a Don Luis de Arburu y a Dn Ignacio de Lecuona Beneficiados de la expresada Parroquial, a todos tres juntos y a cada uno insolidun para que en su mê y rrepresentando a su propia persona hagan la escriptura o escripturas convenientes con los capitulares de dho Valle en razon denominado Corateral y su execucion y con las mismas condiciones y clausulas que contienen las escripturas hechas para la obra de la Capilla del Rosario de dha Yg. ; y con el seguro de que este otorgante luego que concluia el dho retablo p^{ral} de la Parroquial de Santiago de dha. Villa de Hermua pasara a dho Valle de Oiarzun a dar cumplimiento a la obligacion en que los dhos Dn Frnco. De Fagoaga Dn Luis de Arburuy Dn Ignacio de Lecuona o qualquiera de ellos recostituieren al otorgante en virtud de este su poder lo que a desdeluego

aprueba y ratifica y se obliga a estar y pasar por ello como si por simismo fuese todo ello echo y otorgado y a sus otorgamientos presente huviese sido; y si en razon de ello fuere necesario parecer en Juicio o fuera de el lo puedan hacer ante quales quiren Juezes y Justicias audiencias y Tribunales ecc cos. Y seculares de quales quier parte que sean y que d^ro puedan y devan haciendo y presentando pedimentos requerimientos protestaciones y todo lo demas necesario que el poder que para todo lo rreferido mas especial y bastante se necesitara el mismo da y otorga a los dhos Dn Frnco. De Fagoaga Dn Luis de Arburuy Dn Ignacio de Lecuona con todas sus incidencias y dependencias con libre franca y Gral admón.. obligación y relevación en forma y sin ninguna limitación y asi lo otorgo y firmo dho otorgante a quien yo el ssno doi fee y conozco siendo testigos Pedro de Ysa Andres de Azurza residentes en esta dha villa= Joseph de zuaznavar= Ante mi Francisco de Azurza

Yo el dho Francisco de Azurza ssno. Del Rey ntro. Sor. Y de numero y ayuntamiento de esta Villa de Eybar presente fui de lo que dho es y en fee de ello lo signo y firmo

En testimonio de Verdad

Francisco de Azurza.

AHPG. SS. P.2208, fol. 66 a 67

ESCRITURA PARA EL DORADO DE LOS RETABLOS DEL SANTO CRISTO Y SAN IGNACIO POR JOSEPH QUINTANA, THOMAS GIL Y PEDRO JOSEPH RUETE.

En el Valle de Oyarzun a once de agosto de mil seiscientos setenta y cinco ante mi el escribano y testigos infraescritos fueron presentes Don Luis de Oyarzabal vecino y regidor actual del mismo valle dela una parte, y de la otra Joph de Quintana, thomas Gil y diez y Pedro Joph de Ruete Maestros doradores, vecinos de las villas de tolosa, Santestevan y ciudad de San Sebastián, y dixeron que por escritura de veinte de amrzo de este año otorgada por testimonio de mi el escribano entraron los tres Mtros en la obligación y asiento del dorado de los colaterales de la madre de dios del rosario, Señor Sn. J^ph, altara de Francisco Xavier y pulpito de la Iglesia Parroquail de este valle por cuenta del expresado Dn Luis de Oyarzabal y en el día se ocupan en la ejecución y respecto a que para mayor hornato de dha Iglesia, quiere dho Dn. Luis hacer dorar los dos altares del Satomo. Christo; y de San Ignacio, han tratado de ajuste y combienen en lo que convendran los capitulos siguientes

1º Que por dhos Ruete, Quintana y Gil se hayan de dorar a toda satisfacción del mencionado Dn Luis los especificados dos alteres del Stmo. Christo y de Sn. Ignacio de dha Iglesia de modo que mirados desde los balcones de su capilla se vean dorados arriva comoha de estar el de sn Fco. Xavier

2 Que sin () de trabajar ocho oficiales buenos como estan en la actualidad en los otros altares.

3 Que por toda esta obra del nuevo asiento pagara dho Dn Luis a los referidos Maestros diez mil reales de vellon en tres plazos por iguales partes, siendo el primero al principiar la obra, el segundo en la mitad del ella y el tercero acabada toda y que a

su conclusión, hallándola a satisfacción dara el mismo Dn Luis trescientos reales de vellon de gratificación⁴ que siendo de cargo de dho Dn Luis Solamte. El poner y quitar los Aldamios necesarios y todo lo demas, que se requiera de proporcionar y dorado seran de cuenta de los dhos mtros y todos los otorgantes cada uno por lo que le comprende se obligaron con sus bienes muebles y raices precedentes y futuros al cumplimiento de todos y cada uno de los capitulos precedentes y para que sean compelidos a ello como ()

dieron poder a las justicias de su Majestad de qualesquiera partes que sean con sumisión a ellas y renunciaron de su fuero jurisdicción y domicilio de la ley si comberit de jurisdictione omnium Judicum, de las demas leyes fueros y drechos de su favor a una con la que prohíbe la general renunciacion de ellas: Y así lo otorgaron siendo testigos Joph de Arminza Luis de Laduz, Martín Fernando de Poron vecinos de este Valle y en fe de ello de que conozco a estos otorgantes firmare yo el escribano

Luis de Oyarzabal Pedro Jph de Ruete

Thomas Gil y Diez

Joseph de Quintana

Ante mi Ignacio Vicente de Sarasti.

AHPG. SS. P. 2306 fol 132 a 133v

ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DEL RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI.

En el Valle de Oyarzun a veinte y cinco de noviembre de mil setecientos setenta y cinco ante mi el escribano y testigos infraescritos fueron presentes n Luis de Oyarzabal Vecino de este Valle de la una parte y de la otra Dn Joseph Ignacio de Lavi Mtro arquitecto vecino de la villa de Tolosa y dijeron que intentando dicho Dn luis costear un retablo nuevo de San Nicolas de Bari para la Iglesia Parroquial de este valle ha tratado sobre su execucion con el referido Lavi quien le ha presentado un diseño que queda firmado por ambos y que estando conformes en las condiciones y precio quieren reducir su ajuste a escritura publica, y poniéndolo en execucion otorgaban y otorgaron que cada uno por lo que le comprende se obligan a guardar y cumplir las calidades y condiciones siguientes=

Primeramente que dho Lavi executara dho Retablo dentro de diez meses contados desde oy dia de la fha, trabajándole a toda toda satisfacción y con arreglo a dho dinero, y le pondrá en su sitio correpte. En dha iglesia=

Que el material con que travajare dho retablo sera seco, bueno de nogal; castaño y roble=

Que seran de cuenta de dho Labi solamente la Arquitectura, serafines y nichos de las reliquias con sus vidrios y que todos los bultos de cuerpo entero seran de cargo de dho Dn Luis=

Que el referido Dn Luis dara y pagara al espresado Lavi por esta obra diez y siete mil reales de vellon, entregándose en tres plazos a saber al comenzarla obra; en la mitad de ella; acabada, entregada toda: Y al cumplimiento de lo convenido en las condi-

ciones y capitulo () insertos y a no ir contra su thenor por ninguna causa, ni razon se obligaron los ootorgantes por lo que a cada uno toca, y comprende, con sus personas y bienes muebles, y raices, derechos y acciones presentes y futuras; Y para que a ello sean compelidos por todo rigor de d'ro, y via executiba y como por sentencia passada en autoridad de cosa juzgada, dieron su poder cumplido a los señores Juezes y justicias de su Majestad, de qualesquiera partes que le sean, con sumisión a ellas y renunciacion de su fuero, jurisdicción y domicilio; de la ley si combenerit de jurisditione omnium Judicum de los demas fueros y leyes de su () a una con la que prohibe la general renunciacion de ellas; y así lo otrgaron y firmaron, siendo testigos Joseph de Arrieta, Isidoro de la Aterrera y Francisco de la Bodega vecinos de este valle y residentes en el y con fe de todos ellos y de que conozco a los otorgantes firmare yo el escribano

Joseph Ignacio de Lavi

Luis de Oyarzabal

Ante mi

Ignacio Vicente de Sarasti.

AHPG.SS. P 2306, f. 168-169v.

OIARTZUNGO DONE EZTEBE ELIZAREN ERRETAULA NAGUSIA ONDASUN KULTURAL GISA, MONUMENTU KATEGORIAZ IZENDATZEA. EUSKO JAURLARITZA.

2001008 Zenbakiko Aldizkaria. Data: 2001/01/11. **Orrialdea: 00384**

273/2000 DEKRETUA, abenduaren 19koa, I. Eranskinean zerrendatutako erretaulak, banan-banan, Monumentu izendapenez, Kultura Ondasun deklaratzeko dituenak.

Euskal Autonomia Erkidegoak, Konstituzioko 148.1.16 eta Estatutuko 10.19 artikuluen babesean, eskumen osoa bereganatu zuen Kultura Ondarearen gaiari dagokionez. Aipaturiko eskumen horretaz baliatuz, uztailaren 3ko Euskal Kultura Ondareari buruzko 7/1990 Legea onartu zen, kultura-interesa duten Euskal Autonomia Erkidegoko ondasunak deklaratzeko prozedurak arautzen dituenak.

1999ko abenduaren 13ko Kultura, Gazteria eta Kirol Sailburuordearen Ebazpenaren bitartez, 1999ko abenduaren 23ko EHAAn argitaratua, I. Eranskinean zerrendatutako erretaulak, banan-banan, Monumentu izendapenez, Kultura Ondasun deklaratzeko prozedurari hasiera ematea ebatzi zen.

OIARTZUNGO DONE EZTEBE ELIZAREN ERRETAULA NAGUSIA

Erretaula: Erretaula Nagusia

Non: San Esteban Parrokia-eliza

Auzoa-Udalerria: Oiartzun

Lurraldea: Gipuzkoa

Erretaula klasizista, 1629-1643 urteren bitartean egindakoa; geroago egindako elementuak ere baditu. Buruhomari egokitutako zortzialdeko oinplanoa du. Hiru gorputz eta atiko handia dauka. Antolaketa honakoa du: hiru kale nagusi eta bi kalearte. Erretaulak erdiko eta alboetako kaleetan mukulua ditu. Kalearteetan, berriz, marko errektangeluarra duten erliebeak ditu. Lehenengo gorputzean kaleen alboetan dauden zutabeak joniarrak dira eta fustea apainduta dute. Bigarren gorputzekoak korintiarrak dira, fustea sogeatua dute eta azpiko herenean apaindurak dituzte. Hirugarren gorputzeko zutabeak korintiarrak dira, ildaskatuak, azpiko herena lisoa dutela. Atikoan, eta

lehenengo gorputzean altzariak estipe dekoratuak ditu. Erretaularen apaingarri, hainbat motatako frontoi ikus daiteke: lehenengo gorputzeko frontoiak triangeluarrak dira eta alboetakoak taulamenduen gainean daude. Enkasamenduen gainekoak frontoi ebakiak dira; bigarren gorputzeko Erdiko partean kiribilduraz ebakitako frontoia dago. Gainontzeko frontoiak kurbatuak dira; hirugarren gorputzeko frontoiak triangeluarrak dira. Frisoak eta kaleen alboetan dauden pilastrak goitik behera apaindu dira. Erretaularen burua, izugarri apainduta dagoena, XVIII. mendekoa da. Estilo barrokoaren ezaugarriak bete-betean erakusten ditu erremate horrek. Estilo erromanistako sagraioa du. Sagraioa tenplete formakoa da eta gero eta baxuagoak diren hiru gorputzeko egitura du. Linterna eta errematea daramatza.

Ikonografia zabaleko erretaula da. Predelan agertzen diren pasarteek Kristoren bizitza dute oinarri. “Kalbariorako bidean”, “Baratzeko otoitzaldia”, “Atxiloketa” eta “Azotaldia” eszenak ikus daitezke, aldamenen apezpiku eta santuak dituztela. Predelako eta lehenengo gorputzeko Erdiko kalean sagraioa dago, eta horretan, eukaristiari buruzko erliebeak ikus daitezke. Lehenengo gorputzeko kalearteetan “Artzainen jaurespena” eta “Errege Magoen jaurespena” pasarteak daude, alboetako kaleetan San Pedro eta San Pabloren mukuluak daude eta tarjetetan Kristoren bizitzaren hainbat eszena adierazten duten erliebeak. Bigarren gorputzean San Joan Bataiatzailea eta San Antonio daude, horiekin batera, erretaularen santu nagusiaren irudi hagiografikoak ikus daiteke, bai eta, kale nagusian, haren taila. Azken gorputzean, muturretan, Borjako San Frantzisko eta San Felipe daude, alboetako kaleetan “Deikundea” eta “Ikustaldia” daude eta Erdiko hormakonkan “Zeruratzea” ikus daiteke. Atikoan Kalbarioa dago eta buruan Espiritu Santuaren irudikapena.

Juan de Huici eta Gaspar Ramos nafarrek erretaularen eskulturak egin zituzten. Errematea, berriz, Oartzungo Sebastián de Lekuonak eta Jose de Zuaznabarrek egin zuten. Polikromia bi garai ezberdinetan egin zen: sagraiokoa ia-ia erretaularen garai berean egin zen; gainontzekoa, geroago egin zen, eta barrokoko rokoko aroaren hasiera adierazten du.

Barrokoko hainbat garaitako elementuak batzen dituelarik, oso kalitate handikoa da Oartzungo erretaula hau. Arkitekturan ezaugarri klasizistak baditu ere, ari barrokoaren adierazgarri den apaindura aberatseko erretaula da. Atikoa geroagokoa da, barrokoko azken aldikoa.

CALIFICACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN COMO BIEN CULTURAL CON CATEGORÍA DE MONUMENTO. GOBIERNO VASCO.

Boletín N. 2001008, 11/01/2001, P.: 00384

DECRETO 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como Bien Cultural, con la categoría de Monumento, diversos retablos.

La Comunidad Autónoma del País Vasco, al amparo del artículo 148.1.16 de la Constitución y a tenor del artículo 10.19 del Estatuto de Autonomía, asumió la competencia exclusiva en materia de Patrimonio Cultural. En ejercicio de la competencia exclusiva asumida en materia de Patrimonio Cultural, se aprueba la Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco.

Mediante Resolución de 13 de diciembre de 1999, del Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, publicada en el BOPV n.º 244 de 23 de diciembre de 1999, se acuerda incoar expediente de declaración como Bien

Cultural Calificado con la categoría de Monumento a favor de cada uno de los retablos relacionados en el Anexo I.

RETABLO MAYOR DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

Emplazamiento: Iglesia Parroquial de San Esteban

Barrio-Municipio: Oiartzun

Territorio: Gipuzkoa

Retablo ejecutado entre 1629-1643 de estilo clasicista con aditamentos posteriores. Presenta planta ochavada, adaptada al testero de la edificación. Consta de tres cuerpos y gran ático, y se organiza en tres calles principales y dos entrecalles. El retablo lleva bultos en calle central y laterales, y relieves con marco rectangular en entrecalles. Las columnas que flanquean las calles son jónicas con fuste decorado en el primer cuerpo, corintias con fuste sogueado y tercio inferior decorado en segundo cuerpo; y corintias de fuste estriado y tercio inferior liso en tercer cuerpo. El mueble lleva estípites decorados en ático y primer cuerpo.

Frontones de distintos tipos ornamentan el retablo: en primer cuerpo frontones rectos sobre entablamento en laterales primer cuerpo y frontones partidos sobre los

encasamientos, en segundo cuerpo el central es partido con forma de voluta y el resto curvos; y triangulares en tercer cuerpo. Los frisos se decoran profusamente, así como las pilastras que flanquean las calles. El remate del retablo, de exuberante decoración, se realizó en el siglo XVIII, siendo un claro exponente de las características estilísticas del barroco pleno. Presenta sagrario de tradición romanista en forma de templete compuesto por tres cuerpos que disminuyen en altura y linterna de remate.

El programa iconográfico es variado con representaciones de tema cristológico en el banco: "Camino al Calvario", "Oración en el huerto", "Prendimiento", y "Flagelación" flanqueadas por representaciones de obispos y santos. La calle central del banco y primer cuerpo está ocupada por el sagrario que lleva relieves de tema eucarístico. En primer cuerpo, las escenas de "Adoración de Pastores" y "Adoración de Magos" en entrecalles, bultos de San Pedro y San Pablo en laterales y tarjetas con relieves representando escenas de la vida de Cristo. En segundo cuerpo, San Juan

Bautista y San Antonio, escenas hagiográficas del santo titular y talla del santo en calle central. En último cuerpo, San Francisco de Borja y San Felipe en extremos, escenas de "Anunciación" y "Visitación" en laterales e imagen de "Asunción" en hornacina central. Finalmente en el ático, Calvario y representación de Espíritu Santo en remate.

La escultura del retablo es obra de los escultores navarros Juan de Huici y Gaspar Ramos, y los autores del remate los oiartzutarras Sebastián de Lekuona y José de Zuaznabar. En cuanto a la policromía se realizó en dos fases: la del sagrario, prácticamente coetánea a la obra y el resto del retablo posterior que anuncia ya la fase rococó de la policromía barroca.

Este retablo de Oiartzun muestra un gran calidad, aunando elementos de distintas fases del barroco, combinando las características clasicistas de su arquitectura con una rica decoración que es precursora del barroco pleno, y ático posterior ya de este último periodo.

ZAHARBERRITZAILE-TALDEA

Zuzendaria

Maite Barrio Olano

Koordinatzailea

Ion Berasain Salvarredi

Polikromiaren zaharberritzaileak

Arrieta Ugartondo, Amaia

Castelló Sañudo, Elena

Echezárraga Ortuondo, Nere

Erdocia Aranburu, Garbiñe

Estéves León, Amelia

Fernández Palomo, Cristina

López Carrasco, Andrés

Matey Muñoz, Pinar

Sarasua Aranguren, Sabin

de la Serna Fernández, Pilar

Solano Bilbao, Mari José

del Valle Sanz, Blanca

Vitoria Ruiz, Ana Isabel

Oinarrien zaharberritzaileak

Zuzendaria: Xabier Martiarena Sarasola

Laguntzaileak: Arantza Etxabe

Javi Díez

Ivón Letamendi

EQUIPO DE RESTAURACIÓN

Dirección

Maite Barrio Olano

Coordinación

Ion Berasain Salvarredi

Restauración de policromía

Arrieta Ugartondo, Amaia

Castelló Sañudo, Elena

Echezárraga Ortuondo, Nere

Erdocia Aranburu, Garbiñe

Estévez León, Amelia,

Fernández Palomo, Cristina

López Carrasco, Andrés

Matey Muñoz, Pinar

Sarasua Aranguren, Sabin

de la Serna Fernández, Pilar

Solano Bilbao, Mari José

del Valle Sanz, Blanca

Vitoria Ruiz, Ana Isabel

Restauración de soportes

Dirección: Xabier Martiarena Sarasola

Colaboradores: Arantza Etxabe

Javi Díez

Ivón Letamendi.

PARROKIA ZAHARBERRITZEKO ERABILITAKO MATERIALAK

Desinfekzioa:

- Xylamon 135 Fondo.

Sendotzea:

- Paraloid B72 xilenoan.
- Synocril xilenoan.

Berrintegrazio bolumetrikoa:

- Araldite SV 427 + 11V 427
- Zura: Zipresa eta gaztainondoa.

Polikromia garbitzea:

- White Spirit.
- Metiletilzetona
- Zitrato amonikoa metiletilzetonan
- Dimetilformamida: etilo azetatoa 50:50
- Kontrada desmineralizatutako uretan %5
- Kontrada alkohol etilikoan %5
- Trementina-esentzia: alkohola: azetona: amoniakoa 1:1:1: tantak
- Isooktanoa: isopropanola 50:50

Polikromia finkatzea:

- Untxi-kola
- Mowilith DM5
- Paraloid B72
- Argizaria / Erretxina

Babesa:

- Paraloid b72
- Dammar
- Argizari birjina
- Argizari mikrokristalinoa Cosmolloid 80 H

MATERIALES UTILIZADOS EN LA RESTAURACIÓN

Desinfección:

- Xylamon 135 Fondo

Consolidación:

- Paraloid B72 en xileno
- Synocril en xileno

Reintegración volumétrica:

- Araldite SV 427 + HV 427
- Madera: ciprés y castaño

Limpieza de policromía:

- White Spirit
- Metiletilcetona
- Citrato amónico en metiletilcetona
- Dimetilformamida: acetato de etilo 50:50
- Contrad en agua desmineralizada al 5%
- Contrad en alcohol etílico al 5%
- Esencia de trementina: alcohol: acetona: amoniaco 1:1:1:gotas
- Isooctano: isopropanol 50:50

Fijado de policromía:

- Cola de conejo
- Mowilith DM5
- Paraloid B72
- Cera-resina

Protección:

- Paraloid b72
- Dammar
- Cera Virgen
- Cera microcristalina Cosmolloid 80 H

OIARTZUNGO PARROKIARI BURUZKO BIBLIOGRAFIA **BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA PARROQUIA DE OIARTZUN**

- AA.VV.: El camino de Santiago en Guipúzcoa. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de sección: Artes Plásticas y Monumentales nº 3. Donostia-San Sebastián, 1985.
- AA.VV.: Escultura y arquitectura española del siglo XVII. Summa Artis, vol XXVI, 4ª edición, Madrid, 1988. p. 349.
- AA.VV.: Euskal artaren historia Barrokoa I. Donostia-San Sebastián, 1992, p. 53.
- AA.VV.: Hallazgo monetario en Oiartzun. Rvta. Oiartzun nº 26. Oiartzun, 1996.
- AA.VV.: Oiartzungo donearen elizaki moneta aurkikuntza. Oiartzun, 1997.
- AAVV.: Arte en el País Vasco. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid, 1987, p. 148.
- AAVV.: Arte Vasco. San Sebastián, 1982, pp. 165-166.
- Arrazola, Mª A.: Renacimiento en Guipúzcoa. Donostia-San Sebastián, 1967.
- Arrieta Eguiguren, J.: Las campanas de la torre-iglesia de Oyarzun. Rvta. Oiartzun nº 13. Oiartzun, 1983.
- Astiazarain, M.I.: Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII, Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona. Donostia-San Sebastián, 1988.
- Ayerza, R.: De los dineros de la Reina Católica a los del Obispo de Cuzco. Las fases de la construcción de la Iglesia Parroquial de San Esteban: una hipótesis. Rvta. Oiartzun nº 19. Oiartzun, 1993.
- Ayerza, R.: Intervenciones en la iglesia de San Esteban, Oyarzun. Rvta. Oiartzun nº 17. Oiartzun, 1987.
- Ayerza, R.: Los padres franceses de la iglesia de San Esteban. Rvta. Oiartzun nº 18. Oiartzun, 1988.
- Ayerza, R.: Nuevas de lo antiguo: maquillajes y afeites en San Esteban. Rvta. Oiartzun nº 24. Oiartzun, 1994.
- Ayerza, R.: Oiartzun en el quinto centenario de Loyola: un recuerdo de Sebastián de Lecuona. Rvta. Oiartzun nº 21. Oiartzun, 1991.
- Ayerza, R.: San Esteban y San Agustín: una cuestión de medida. Rvta. Oiartzun nº 23. Oiartzun, 1993.
- Ayerza, R.: Un (ligero) ensayo de barroco intenso: la capilla del Santo Cristo en San Esteban de Lartaun (Oiartzun) Cuadernos de sección: Artes Plásticas y Monumentales en Revisión del arte barroco, Donostia-San Sebastián, 2000.
- Bartolomé García, F.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco en Revisión del Arte Barroco. Ondare nº 19. Donostia- San Sebastián, 2000, p. 468.
- Berasain, I, Barrio, M.: San Esteban parrokiako alboetako erretaula nagusia zaharreberritzea. Rvta. Oiartzun 29. Oiartzun, 1999.

- Berasain, I, Barrio, M.: Bariko Nicolás donearen erretaula. Rvta. Oiartzun 30. Oiartzun, 2000.
- Berasain, I, Barrio, M.: San Esteban (Oiartzun) parrokiako erretaula nagusia zaharreberritzea. Rvta. Oiartzun nº 28. Oiartzun, 1998.
- Cendoya, I.: La semana Santa en Guipúzcoa. Estudio histórico artístico. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de sección: Artes Plásticas y Monumentales, pp. 129, 159, 170, 169. Donostia-San Sebastián, 1995.
- Cuesta, A.: Cruces procesionales góticas en la diócesis de San Sebastián. Eusko Ikaskuntza en Revisión de Arte Medieval en Euskal Herria. Donostia-San Sebastián, 1996, p. 512.
- García Gainza, M.C.: La escultura renacentista en Navarra y su área de influencia en Revisión del Arte renacentista. Cuadernos de Sección nº 17. Donostia-San Sebastián, 1998, p.71.
- Irigoyen, J.A.: Oiartzungo kanpanak. Rvta. Oiartzun nº 17. Oiartzun, 1987.
- Labeaga, J.C.: Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el romanismo y el barroco. En Cuadernos de sección, Artes plásticas y monumentales nº 11, Donostia-San Sebastián, 1993.
- Lecuona M.: Del Oyarzun Antiguo. Donostia-San Sebastián, 1959.
- Lecuona, M.: ¿El escultor Anchieta en Oyarzun?. Rvta. Oiartzun nº 8. Oiartzun, 1976.
- Lecuona, M.: Extractos de noticias del archivo Municipal de Oyarzun II. Rvta. Oiartzun. nº 11. Oiartzun, 1981.
- Lecuona, M.: Lartaun-Letran. Dr. Sebastián de Lartaun, Kuzkoko obispoa. Rvta. Oiartzun nº 14. Oiartzun, 1984.
- Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun del valle de Oiartzun. Rvta. Oiartzun nº 23. Oiartzun, 1993.
- Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun, del Valle de Oiartzun. Rvta. Oiartzun nº 24. Oiartzun, 1994.
- Leibar, A.: Korua eta korukoak. San Esteban parrokia. Elizako papera, nº 113, Oiartzun, 1999.
- Leibar, A.: Sakristiako ka kaxoiteria eta hilobei buruzko hiru auzi . Rvta. Oiartzun nº 30. Oiartzun, 2000.
- López Colom, M.M., Gereñu, M.: Inscripciones en el enlosado de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Lartaun. Rvta. Oiartzun nº 26. Oiartzun, 1995.
- López Colom, M.M., Gereñu, M.: Insólito hallazgo en la Iglesia Parroquial de San Esteban de Lartaun. Rvta. Oiartzun .Oiartzun, 1996.
- Múgica, S.: La Iglesia de Oyarzun . En Euskalerraren Alde nº 186-88. Donostia-San Sebastián, 1917.
- Múgica, S.: Lista de los bancos de la Iglesia de Oyarzun, 1776. Relación de sus adjudicantes. Rvta. Oiartzun nº 10. Oiartzun, 1980.
- Oiartzungo San Esteban eliza berrantolatu eta berriztatzeko obretarako batzordea: Obras de remodelación de la iglesia parroquial de San Esteban. Rvta. Oiartzun nº 22. Oiartzun 1992.
- Oiartzungo San Esteban eliza berrantolatu eta berriztatzeko obretarako batzordea: Obras de restauración integral de la iglesia parroquial de San Esteban de Oiartzun. Rvta. Oiartzun nº 23. Oiartzun, 1993.
- Oiartzungo San Esteban eliza berrantolatu eta berriztatzeko obretarako batzordea: Cambios y traslados. Rvta. Oiartzun nº 26. Oiartzun, 1996.
- Oiartzungo San Esteban eliza berrantolatu eta berriztatzeko obretarako batzordea: Txostenak in formatiboak. Nos. 1-7. Oiartzun, 1992-1997.

- Pescador, J. J.: Oartzun Zaharreko familia eta ondasunak. Oartzun, 1995.
- Plazaola, J.: Iconografía de San Ignacio en Euskadi Comisión Loyola 91. Azpeitia, 1991. p. 89.
- Puente Sánchez, M^a T.: Escultura exenta de vírgenes y Cristos en Pasajes, Lezo, Renteria y Oyarzun. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de sección: Artes Plásticas y Monumentales n^o 6. Donostia-San Sebastián, 1982, pp. 103-110.
- Sanzberro, J.M^a: Garai bateko kanpai doinuak berreskuratzeko bidean. El Diario Vasco. Donostialdea bertan. Donostia-San Sebastián, Junio 2000, n^o 27.
- Ugalde Gorostiza, A. I.: Santiagoren Ikonografía Gipuzkoan. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de sección: Artes Plásticas y Monumentales n^o 12, Donostia-San Sebastián, 1994, pp. 42 y 48.
- Velez Chaurri, J.: La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución en Revisión del Arte Barroco. Ondare n^o 19, Donostia-San Sebastián, 2000, p. 97.

BIBLIOGRAFIA OROKORRA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV.: Ars Hispaniae, vol XXI. Madrid, 1973.
- AA.VV.: Nuevas adquisiciones y restauraciones. Donostia-San Sebastián, 1994.
- AA.VV.: Summa Artis. Vol XXIX. Madrid, 1989.
- AAVV. Dorures, Brocarts et Glacis. SOS. Polychromies. Namour, 1995.
- AAVV. Guía Artística de Sevilla y su provincia. Diputación provincial de Sevilla. Sevilla, 1981.
- AAVV.: La sedes sapientiae de la Collégiale Saint Jean à Liège. Bulletin de l'IRPA, 17, Bruselas, 1978-79.
- AAVV.: La sedes sapientiae de Vivegnis. Étude et traitement. Bulletin XXII, Bruselas, 1988-89.
- AAVV.: Les sedes sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-Sous-Huy. Étude des polychromies successives. Bulletin de l'IRPA, tomo XVI, Bruselas, 1976/77.
- AAVV.: Saint Rémacle, l'Apôtre de l'Ardenne, Lieja, 1995.
- AAVV.: El retrato civil en la Nueva España. Museo de San Carlos, Méjico, 1991.
- AAVV.: Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Méjico, 1996, tomo III, siglos XVII-XVIII.
- Arrázola, M.A.: Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II. Donostia-San Sebastián, 1967.
- Arretxea, L. y Lertxundi, M.: Los retratos de los fundadores del Colegio de las Vizcaínas en México. En Revisión del Arte Barroco. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, n^o19, Donostia-San Sebastián, 2000.
- Astiazarain M.I.: Gipuzkoako erretablistika I. Tomás de Jáuregui. Donostia-San Sebastián, 1994.
- Astiazarain M.I.: La Iglesia de Santa María de San Sebastián. Donostia-San Sebastián, 1989.
- Astiazarain M.I.: Arquitectos gipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero. Donostia-San Sebastián, 1990.
- Astiazarain, M.I.: Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII, Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona. Donostia-San Sebastián, 1988.
- Attwater, D.: Dictionary of Saints. Londres, 1983.
- Ballestrem, A.: Cleaning of Polychromes Sculptures, en Preprints of the Contributions to the New York Conference on Conservation of Stone and Wooden Objects, 7-3 june 1970. Section Wood, Nueva York, 1970.

- Ballestrem, A. y Puissant, M.: La croix triomphale de l'église St. Denis à Forest. Bulletin IR-PA, tomo XIII. Bruselas, 1971-72.
- Barrena, E.: Ordenanzas de la Hermandad de Guipúzcoa (1375-1463) documentación. Donostia-San Sebastián, 1982.
- Barrio, M., Berasain, I.: Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa) en Revisión del Arte del Renacimiento. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia-San Sebastián, 1998.
- Barrio, M., Berasain, I.: La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani. Gipuzkoa. Espagne. Contrat et analyse. ICOM, 12TH Triennial Meeting. Lyon 1999.
- Bartolomé García, F. R.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. En Revisión de arte barroco. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia-San Sebastián, 2000.
- Bilbao, L. M. y Fernández de Pinedo, E.: La producción agrícola en el País Vasco. 1537-1850. Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección Geografía e Historia nº 2, Donostia-San Sebastián, 1984.
- Bilbao, L. M., Fernández de Pinedo, E.: Auge y crisis de la siderometalurgia tradicional en el País Vasco, 1780-1850 en Artola, J.: La economía Española al final del Antiguo régimen. Tomo II, Madrid, 1992.
- Boloqui, B.: La escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780. Granada, 1983.
- Brandi, C.: Teoría del restauro, Roma, 1963.
- Buendía, J.R.: Sobre los orígenes estructurales del retablo, en Revista de la Universidad Complutense XXII, Madrid, 1973.
- Carrillo y Gariel, A.: Autógrafos de pintores coloniales. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México. México DF, 1972.
- Carrión, I.: La Siderurgia Guipuzcoana en el Siglo XVIII. Bilbao, 1991.
- Catalán Martínez, E.: El precio del Purgatorio. Los ingresos del clero vasco en la edad moderna. Bilbao, 2000.
- Cendoya, I., Zorrozuza, J.: Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII en Guipúzcoa. En BRSBAP, vol. XLVII, 1-2, Donostia-San Sebastián, 1991.
- Cendoya, I.: El retablo barroco en el Goierri. Fundación Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1992.
- Cendoya, I.: La escultura procesional en la Semana Santa de Guipúzcoa. Donostia-San Sebastián, 1995.
- Ciatti, M.: Cleaning and retouching: An analytical review. En IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress. Bruselas, 1990.
- Conti, A.: Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milán, 1988.
- Danti, C.: Restauro del supporto di dipinti su legno. Metodología di condizionamento mediante traverse scorrevoli. En Legno nel restauro e restauro del legno. Florencia, 1982.
- De Rojas y Sandoval, B.: Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona. Pamplona, 1591.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: La Bible et les Saints. Guide Iconographique. Flammarion, Paris 1990.
- Echeverría Goñi, P.L.: Policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990.

- Echeverría Goñi, P.L.: Policromía renacentista y barroca, CAE, Madrid, 1992.
- Fernández Albadalejo, P.: La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa 1766-1833. Madrid, 1985.
- Fernández de Pinedo, E.: Crecimiento económico y transformaciones sociales en el País Vasco (1100-1850). Madrid, 1974.
- Ferrando Roig, J.: Iconografía de los Santos. Barcelona, 1950.
- García Gainza, M.C.: Escultura romanista en Navarra. Pamplona, 1986.
- García Ramos, R.: Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromías. En Boletín Informativo del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Año III, nº 12, septiembre, Sevilla, 1995.
- García Saiz, M.C.: La pintura colonial en el Museo de América (1): La Escuela Mejicana. Madrid. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- Garmendia Larrañaga, J.: "Contrato de donación de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Tolosa, año 1758" en BRSBAP nº XLVI, 3-4, Donostia-San Sebastián, 1990.
- Glatigny, J.A.: Evolution des matériaux utilisés à l'IRPA, Bruselas, a travers un exemple dans le domaine du collage des panneaux. En Traitement des supports. Travaux interdisciplinaires. Conservation Restauration des Biens Culturels. Paris, 1989.
- Goetghebeur, N.: Preliminary study and approach to the cleaning of "The Raising of the Cross" by Peter Paul Rubens in Antwerpen Cathedral. En IIC Preprints of the Contributions to the Brussels congress. Bruselas, 1990.
- Gomez Moreno, M^a E.: La policromía en la escultura española. Madrid, 1943.
- Jiménez de Aberasturi, J.C.: Agricultura y Minería en el Valle de Oyarzun a principios del siglo XIX. BRSBAP. XXIX, Donostia-San Sebastián, 1973.
- Johnson, H.: La madera. Editorial Blume. Barcelona, 1996
- Labeaga, J.C.: Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el romanismo y el barroco. En Cuadernos de sección, Artes plásticas y monumentales nº 11, Donostia-San Sebastián, 1993.
- Larramendi, M.: Corografía o descripción general de la M. N. y L. Provincia de Guipúzcoa hacia 1754. Donostia-San Sebastián, 1969.
- Lecuona M.: Del Oyarzun Antiguo. Donostia-San Sebastián, 1959.
- Lecuona, M.: Extractos de noticias del archivo Municipal de Oyarzun II. Rvta. Oiartzun. Oiartzun, 1981.
- Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun del valle de Oiartzun. En Rvta. Oiartzun nº 23. Oiartzun, 1993.
- Leibar, A.: Datos diversos para la confección de un catálogo histórico de la iglesia parroquial de San Esteban de Lartaun, del Valle de Oiartzun. En Rvta. Oiartzun. nº 24 Oiartzun, 1994.
- Martín González, J.J.: El retablo barroco en España. Madrid, 1993.
- Martín Gonzalez, J.J.: Escultura barroca castellana. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1959.
- Martín González, J.J.: La policromía en la escultura castellana, AEA, vol. XXVI, Madrid, 1953.
- Martín Gonzalez, J.J.: Problemática del retablo bajo Carlos III. Fragmentos. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988.

- Martín González, J.J.: Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1964.
- Martín, M^a A.: Los documentos notariales y la Historia del Arte: ajustes y compromisos de obras. En *Aproximación metodológica a los protocolos notariales de Álava*. Bilbao, 1996.
- Masschelein-Kleiner, L.: *Liants, vernis et adhésifs anciens*. Bruselas, 1983.
- Música, S.: La Iglesia de Oyarzun . En *Euskalerrriaren Alde N^o 186-88*. Donostia-San Sebastián, 1917.
- Música, S.: *Geografía general del País Vasco-Navarra, Provincia de Guipúzcoa*. Barcelona, 1918.
- Pacheco, F.: *El arte de la Pintura*. Tomo II. Madrid, 1956.
- Palomero, J.C.: *El retablo sevillano del renacimiento*. Sevilla, 1983.
- Palomino, A.: *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, 1988.
- Payo Hernanz R.J.: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1997.
- Peña Velasco, C.: *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena.1670-1785*. Murcia, 1992.
- Peña, R. y Sangalli, M.: *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994*. Ed. U.P.V . Donostia-San Sebastián, 1994.
- Périer-d'Ieteren, C.: *La Restauration en Belgique de 1830 à nos jours*. Lieja, 1991.
- Perusini, G.: *Il restauro dei dipinti e delle sculpture lignee*. Udine, 1985.
- Pescador, J. J.: *Oiartzun Zaharreko familia eta ondasunak*. Oiartzun, 1995.
- Philippot, P.: *La restauration des sculptures polychromes*. *Studies in Conservation*, 15, Londres, 1970.
- Philippot, Paul : *Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes*, en *Preprints of the Contributions to the New York Conférence on Conservation of Stone and Wooden Objctets*, 7-3 june 1970. Section Wood, Nueva York, 1970.
- Piquero, S.: *Demografía guipuzcoana en el Antiguo Régimen*. Bilbao, 1991.
- Plazaola, J.: *San Inazioaren ikonografia euskadin*. Azpeitia, 1991.
- Prieto, M.: *Los Antiguos soportes de madera. Fuentes de conocimiento para el restaurador*. Univ. Complutense de Madrid. Madrid, 1987.
- Raya, M.A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987.
- Réau, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona. 2000.
- Rees Jones, S.: *Calculations on the response of Wood to moisture*. *Preprints to the Oxford Congress*. Londres, 1978, IIC.
- Ribeton, O.: *Maestros artesanos en los retablos de las Iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII en Ibaiak eta Aranak*. Donostia-San Sebastián, 1991.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: *El retablo barroco*. CAE. Historia 16.Madrid, 1992.
- Rodríguez Gutiérrez de Cevallos, A.: *El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa en Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1995.
- Serck-Dewaide, M. y Verfaille, S.: *Le vieux bon dieu de Tancremont*. Editions Tancremont, Bruselas, 1987.
- Serck-Dewaide, M.: *Exemples de restauration, dé-restauration, ré-restauration de quelques sculptures*. *Analyses des faits et réflexions*, en *Restauration, dé-restauration, re-restaura-*

- tion. 4e Colloque International de l'ARAAFU sur la conservation-restauration des biens culturels, Paris, 1995.
- Serck-Dewaide, M.: Les problèmes de la restauration des sculptures polychromes. Actes du colloque 1974. Maison de Culture, Namur.
- Serck-Dewaide, M.: Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures, en 50 ans. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1996-1998, Bruselas, 2000
- Tamburini, S.: La tecnologia del legno e la conservazione delle opere d'arte. En: Il restaurao fra metodo e prassi. Emilia Romagana, 1980.
- Taubert, J: The Conservation of Wood. Preprints to the Contribution to the New York Conference in Conservation of Stone and Wooden, Objects, 7-3 june, 1970. Section Wood. Nueva York, 1970.
- Toussaint, M.: Pintura colonial en México. Méjico, 1982.
- Urteaga, M^a M.: Guía Histórico Monumental de Guipúzca. Donostia-San Sebastián, 1992.
- Vélez Chaurri, J.J. y Bartolomé García, F.R.: La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998.
- Vélez Chaurri, J.: El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja. Vitoria-Gasteiz, 1990.
- Vélez Chaurri, J.: La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución. En Revisión del arte barroco, Donostia-San Sebastián, 2000.
- Veliz, Z.: Artists Techniques in Golden Age Spain. Londres, 1986.
- Watin, J.: Arte de Dorar según el que escribió en francés Mr. Watin. Madrid, 1793.
- Wolbers, R.: Notes for Workshop on New Methods in the Cleanig of Paintings. Ottawa, 1988.
- Zorrozueta, J: El retablo barroco en Bizkaia. Bilbao, 1998.

LABURDURAK ABREVIATURAS

ADSS: Archivo Diocesano de San Sebastián

AEA: Archivo Español de Arte

AHPG.SS: Archivo Histórico de Gipuzkoa. Partido Judicial de San Sebastián.

AMO: Archivo Municipal de Oiartzun.

BRSBAP: Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

CAE: Cuadernos de Arte Español.

DFA: Diputación Foral de Álava

RÉSUMÉ

Les retables, magnifiques panneaux muraux architectoniques à vocation liturgique qui décorent et embellissent les temples catholiques, connurent un essor spectaculaire dans la péninsule ibérique, fondamentalement à partir du Concile de Trente (1563), moment où l'église devint pleinement consciente, du point de vue didactique et de la propagande, de la transcendance de ces manifestations artistiques, puisque à travers les images étaient enseignées les vérités de la foi et les principes du catholicisme.

L'intérieur de la paroisse de San Esteban de Oiartzun est orné de neuf retables baroques, dont la datation remonte à la période comprise entre 1629 (pour le grand retable) et 1775 (pour le retable de San Nicolás), englobant diverses phases stylistiques, depuis le roman classique jusqu'au baroque rococo ou chinois. La restauration effectuée dans la paroisse entre 1997 et 2001 a permis de recueillir d'importantes données techniques qui, accompagnées de données d'archives et de réflexions sur l'histoire de l'art, créent un cadre approprié pour la compréhension de ces oeuvres d'art et l'examen approfondi de cet ensemble de qualité et d'une grande beauté.

SUMMARY

Retables, the magnificent architectural liturgical murals that enhance and embellish Catholic churches, experienced a spectacular upsurge in the Iberian Peninsula, particularly in the wake of the 1563 Council of Trent. This was a time when the Church was becoming fully aware of the transcendence in terms of education and propaganda of these works of art, whose images served as a vehicle for teaching the faith and principles of Catholicism.

The interior of the parish church of San Esteban in Oiartzun is decorated with nine Baroque retables dating from 1629 (the main retable) to 1775 (retable of San Nicolás). These altarpieces span a number of different artistic styles, from Classical Romanism to rococo and Chinese baroque. The restoration work carried out in the church between 1997 and 2001 has made it possible to collect important technical data. This information, coupled with archival data and a knowledge of art history, has created a framework in which to gain a better understanding of these works of art and to better appreciate their exquisite beauty and quality.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Altartafeln, herrliche architektonische Wandbilder mit liturgischer Funktion, welche die katholischen Gotteshäuser schmücken und verschönern, erfuhren ihre spektakuläre Entwicklung auf der Iberischen Halbinsel hauptsächlich vom Tridentinischen Konzil (1563) an, als die Kirche zum vollen Bewusstsein über die Wichtigkeit dieses künstlerischen Ausdrucksmittels vom didaktischen und propagandistischen Standpunkt aus gelangte, da mit Hilfe dieser Bilder die Wahrheiten des Glaubens und die Grundsätze des Katholizismus vermittelt wurden.

Das Innere der Pfarreikirche San Esteban von Oiartzun ist mit neun barocken Altartafeln geschmückt, die aus der Zeitperiode zwischen 1629 (Hochaltar) und 1775 (Altartafel von San Nicolás) stammen und verschiedene stilistische Phasen von der klassizistischen Romanik bis zum Rokoko oder Barock im chinesischen Stil umfassen. Die Restauration der Pfarrkirche zwischen 1997 und 2001 hat die Erhebung von wichtigen technischen Daten erlaubt, die zusammen mit Archivinformationen und kunsthistorischen Überlegungen einen angemessenen Rahmen für das Verständnis dieser Kunstwerke bieten, der erlaubt, die Kenntnisse über diese Sammlung von großer Schönheit und Qualität zu vertiefen.

BAROKO	31
I. OIARTZUN XVII. XIX. MENDIETAN	33
II. ERRTAULAK ERKATZETA	39
Erretaulak Desplazatuak	73
Erretaulak egindako behar aldaera berrak	77
III. OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAREN ERRTAULAK	81
ERRTAULA NAGUSIA	81
Desplazatuak erretaulak	87
Erretaulak egindako	97
Deskripzioak	97

AURKIBIDEA

AGURRA	7
ZORIONAK, OIARTZUN	7
OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAREN ZAHARBERRITZEA, ERREHABILITAZIOA, LEKU-ALDATZEAK ETA BERRITZE-LANAK (1991-2001)	13
OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAREN KRONOLOGIA HISTORIKOA	27
ESKERRAK	43
AURKEZPENA	47
SARRERA	49
I. OIARTZUN XVII. ETA XVIII. MENDEETAN	55
II. ERRETAULAK ERAIKITZEA	69
Erretaulen finantziazioa	75
Erretaulak egiteko behar ziren lanbideak	77
III. OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK. ERRETAULA NAGUSIA	81
Desagertutako erretaulak	83
Erretaula nagusia	85
Deskripzioa	87

ÍNDICE

AGURRA	7
FELICIDADES, OIARTZUN	8
RESTAURACIÓN, REHABILITACIÓN, TRASLADOS Y NUEVAS OBRAS EN EL TEMPLO PARROQUIAL SAN ESTEBAN DE OIARTZUN. (1991-2001)	16
CRONOLOGÍA DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN	28
AGRADECIMIENTOS	44
PRESENTACIÓN	48
INTRODUCCIÓN	50
I. OIARTZUN EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII	56
II. LA CONSTRUCCIÓN DE RETABLOS	70
Financiación de los retablos	76
Oficios participantes en la construcción de retablos	78
III. LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN. EL RETABLO MAYOR	82
Retablos desaparecidos	84
Retablo mayor	86
Descripción	86

	Ikonografia	87
	Kronologia eta garapena	107
	Estiloa	113
IV.	ALBOKO ERRETAULAK	121
	San Luis Gonzagaren eta Doloreetako Ama Birjinaren erretaulak ...	123
	Doloreetako Ama Birjinaren edo Bakarneren erretaula (Arrosarioko Ama Birjinaren antzinako erretaula)	123
	Deskripzioa	123
	Ikonografia	125
	Estiloa	127
	San Luis Gonzagaren erretaula (Antzinako San Joseren erretaula) ...	129
	Deskripzioa	129
	Ikonografia	131
	Estiloa	133
	Santokristoko kaperaren erretaulak	133
	Deskripzioa	135
	Ikonografia	137
	Estiloa	139
	Pulpitua	139
	San Martinen eta Santa Katalinaren erretaulak	141
	Deskripzioa	141
	Ikonografia	143
	Estiloa	143
	Arrosarioko Ama Birjinaren eta San Joseren erretaulak	145
	Deskripzioa	147
	Ikonografia	149
	Estiloa	151
	Bariko San Nikolasen erretaula	153
	Deskripzioa	157
	Ikonografia	159
	Estiloa	163
V.	ERAIKITZEKO TEKNIKA	169
	Euskarria	171
	Arkitektura	173

Iconografía	88
Cronología y evolución	108
Estilo	114
IV. RETABLOS LATERALES	122
Los retablos de San Luis Gonzaga y Nuestra Señora de los Dolores ...	124
Retablo de Nuestra Señora de los Dolores o de la Soledad (Antiguo retablo de la Virgen del Rosario)	124
Descripción	124
Iconografía	126
Estilo	128
Retablo de San Luis Gonzaga (Antiguo retablo de San José)	130
Descripción	130
Iconografía	132
Estilo	134
Retablos de la capilla del Santo Cristo	134
Descripción	138
Iconografía	138
Estilo	140
Púlpito	142
Retablos de San Martín y Santa Catalina	142
Descripción	144
Iconografía	144
Estilo	144
Retablos de la Virgen del Rosario y San José	146
Descripción	150
Iconografía	150
Estilo	154
Retablo de San Nicolás de Bari	156
Descripción	160
Iconografía	160
Estilo	166
V. TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN	170
Soporte	172
Arquitectura	176

Eszenak eta erliebeak	181
Eskulturak	185
Pinturak	189
Polikromia	191
Sarrera	191
Euskal Herriko polikromia barrokoraren hurbiltzeko saioa	191
San Estebango parrokiako erretauletak polikromia: datu historikoak	193
Egiteko teknika	197
<i>Euskarriaren prestaera</i>	199
<i>Aparailua edo prestakina</i>	199
<i>Telen erabilera</i>	201
<i>Zizeladurak</i>	201
<i>Boloa</i>	205
<i>Urrea</i>	207
<i>Brontzetzadura</i>	209
<i>Zilarra</i>	211
<i>Estofatua</i>	211
<i>Orri lisoetako polikromia</i>	221
<i>Ordezkoak</i>	223
<i>Koloreak</i>	225
<i>Haragiztadurak</i>	227
Estiloa	229
VI. KONTSERBAZIO MODUA	235
Sarrera: Artelanak hondatzearen arrazoi nagusiak	237
San Estebango parrokiako erretaulen kontserbazioa eta kalteen arrazoiak	239
Xilofagoen erasoak	239
Ondoen erasoak	241
Pitzadurak, itxuragabetzea eta leku aldatzeak	243
Oinarria galtzea	245
Erredurak	245
Kausa naturalak	245
Gertaera historikoak	247
Ondorengo aldaketak eta interbentzioak	247
Polikromiak altxatzea eta kentzea	249
Zikinkeria eta barniz herdoilduak pilatzea	251
Mihisean egindako pintura-lanak: Guadalupeko Ama Birjina	251

Escenas y relieves	182
Esculturas	186
Pinturas	188
Policromía	190
Introducción	190
Acercamiento a la policromía barroca en el País Vasco	192
La policromía de los retablos de la parroquia de San Esteban: datos históricos	192
Técnica de realización	198
<i>Preparación del soporte</i>	200
<i>Aparejo o preparación</i>	200
<i>Utilización de telas</i>	204
<i>Cinzelado</i>	204
<i>Bol</i>	206
<i>Oro</i>	208
<i>Bronceado</i>	210
<i>Plata</i>	212
<i>Estofado</i>	212
<i>Policromía de paños lisos</i>	224
<i>Postizos</i>	224
<i>Colores</i>	226
<i>Carnaciones</i>	228
Estilo	230
VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN	236
Introducción: Principales causas de deterioro en las obras de arte	238
Causas de deterioro y estado de conservación de los retablos de la Parroquia de San Esteban	240
Ataque de xilófagos	240
Ataque de hongos	242
Fisuras, deformaciones y desplazamientos	244
Pérdidas de soporte	246
Quemaduras	246
Causas naturales	248
Acontecimientos históricos	248
Modificaciones e intervenciones posteriores	248
Levantamientos y pérdidas de policromía	252
Acumulación de suciedad y barnices oxidados	252

VII. ERRESTAURAZIOA	255
Errestaurazioaren esanahia	257
Nahitaezko printzipioak	259
Oiartzungo parrokiako erretaulen manipulazioa	261
Aldez aurreko txostena	261
Tratamendua	263
Kontserbazioa	263
<i>Ingurugiroa</i>	263
<i>Desinfekzioa</i>	263
<i>Sendogarriak</i>	265
<i>Euskarrien kontserbazioa</i>	265
<i>Pieza kolagabetuak eta elementu libratuak oneratzea</i>	267
<i>Kolorearen finkatzea</i>	269
Errestaurazioko manipulazioak	269
<i>Garbiketa</i>	269
<i>Igeltsoa eta eranskinak kentzea</i>	271
<i>Pintaldiak kentzea</i>	273
<i>Argizaria kentzea</i>	275
<i>Bolumetria eta pintura lehengoratzea</i>	275
<i>Azken babesa</i>	277
<i>Amaierako txostena</i>	277
VIII. KASU BEREZI BAT. BERRIRO POLIKROMATUTAKO ESKULTURA BATEN IKERKETA ETA INTERBENTZIOA	279
Eskuhartzeko metodologia	283
SantoKristoko erretaulako Kristo Gurutzatua	283
Deskripzioa	283
Teknika	285
Jatorrizko polikromia	285
Lehen koloreberritzea	285
Bigarren koloreberritzea	285
Polikromien estratigrafiaren laukia	287
Polikromien korrespondentziari buruzko laukia	287
Zainketa-egoera	289
Interbentzioa	289
Irudia oraingo polikromiarekin errestauratzea	291
ERANSKINAK	293

La pintura sobre lienzo: la Virgen de Guadalupe	254
VII. RESTAURACIÓN	256
El concepto de restauración	258
Principios fundamentales	260
Intervención en los retablos de la parroquia de Oiartzun	262
Elaboración de un informe previo	262
Tratamiento	264
Conservación	264
<i>Entorno medioambiental</i>	<i>264</i>
<i>Desinfección</i>	<i>266</i>
<i>Consolidación</i>	<i>266</i>
<i>Actuaciones de conservación en el soporte</i>	<i>268</i>
<i>Ajuste de piezas descoladas y elementos desprendidos</i>	<i>270</i>
<i>Fijado de color</i>	<i>270</i>
Intervención de restauración	272
<i>Limpieza</i>	<i>272</i>
<i>Eliminación de yesos y añadidos</i>	<i>274</i>
<i>Eliminación de repintes</i>	<i>274</i>
<i>Eliminación de la cera</i>	<i>276</i>
<i>Reintegración volumétrica y pictórica</i>	<i>276</i>
<i>Protección final</i>	<i>278</i>
<i>Elaboración de un informe final</i>	<i>278</i>
VIII. UN CASO ESPECIAL. ESTUDIO E INTERVENCIÓN EN UNA ESCULTURA REPOLICROMADA	280
Metodología de intervención	284
Cristo Crucificado del retablo de Santo Cristo	286
Descripción	286
Técnica	286
Policromía original	286
Primera repolicromía	286
Segunda repolicromía	288
Cuadro de las estratigrafías de las policromías	288
Cuadro de correspondencia de policromías	290
Estado de conservación	290
Intervención	292
Restauración de la imagen con su policromía actual	292

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULEN
POLIKROMIAN ETA ERAIKUNTZAN PARTE HARTU DUTEN ARTISTAK 295

AGIRIAK 307

ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO ENCOMENDANDO A JUAN DE HUICI
ITURAIN PARA QUE TERMINE EL RETABLO DE LA PARROQUIA 307

ESCRITURA DE OBLIGACIÓN ENTRE JUAN DE HUICI Y PEDRO DE
LUZURIAGA 309

ESCRITURA PARA LA EJECUCIÓN DEL AÑADIDO DEL RETABLO
PRINCIPAL DE LA PARROQUIAL DE ESTE VALLE ENTRE SUS
CAPITULARES E IGNACIO DE LECUONA Y JOSSEPH DE ZUAZNABAR 310

ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DE LOS
RETABLOS DE SANTA CATALINA Y SAN MARTÍN 311

ESCRITURA PARA LA REALIZACIÓN DEL COLATERAL DE SAN JOSÉ . 313

PODER PARA LA FIRMA DE LA ESCRITURA DEL RETABLO DE SAN
JOSÉ 315

ESCRITURA PARA EL DORADO DE LOS RETABLOS DEL SANTO
CRISTO Y SAN IGNACIO POR JOSEPH QUINTANA, THOMAS GIL Y
PEDRO JOSEPH RUETE 316

ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DEL RETABLO
DE SAN NICOLÁS DE BARI 317

OIARTZUNGO DONE EZTEBE ELIZAREN ERRETAULA NAGUSIA
ONDASUN KULTURAL GISA, MONUMENTU KATEGORIAZ
IZENDATZEA. EUSKO JAURLARITZA 319

ZAHARBERRITZAILE-TALDEA 323

PARROKIA ZAHARBERRITZEKO ERABILITAKO MATERIALAK 325

OIARTZUNGO PARROKIARI BURUZKO BIBLIOGRAFIA 327

BIBLIOGRAFIA OROKORRA 329

LABURDURAK 333

ANEXOS	294
ARTISTAS PARTICIPANTES EN LA CONSTRUCCIÓN Y POLICROMÍA DE LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN.	296
DOCUMENTOS	307
ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO ENCOMENDANDO A JUAN DE HUICI ITURAIN PARA QUE TERMINE EL RETABLO DE LA PARROQUIA	307
ESCRITURA DE OBLIGACIÓN ENTRE JUAN DE HUICI Y PEDRO DE LUZURIAGA	309
ESCRITURA PARA LA EJECUCIÓN DEL AÑADIDO DEL RETABLO PRINCIPAL DE LA PARROQUIAL DE ESTE VALLE ENTRE SUS CAPITULARES E IGNACIO DE LECUONA Y JOSSEPH DE ZUAZNABAR.	310
ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DE LOS RETABLOS DE SANTA CATALINA Y SAN MARTÍN	311
ESCRITURA PARA LA REALIZACIÓN DEL COLATERAL DE SAN JOSÉ .	313
PODER PARA LA FIRMA DE LA ESCRITURA DEL RETABLO DE SAN JOSÉ	315
ESCRITURA PARA EL DORADO DE LOS RETABLOS DEL SANTO CRISTO Y SAN IGNACIO POR JOSEPH QUINTANA, THOMAS GIL Y PEDRO JOSEPH RUETE	316
ESCRITURA DE CONCIERTO PARA LA REALIZACIÓN DEL RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI	317
CALIFICACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN COMO BIEN CULTURAL CON CATEGORÍA DE MONUMENTO. GOBIERNO VASCO	321
EQUIPO DE RESTAURACIÓN	324
MATERIALES UTILIZADOS EN LA RESTAURACIÓN	326
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA PARROQUIA DE OIARTZUN	327
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	329

RÉSUMÉ	335
SUMMARY	337
ZUSAMMENFASSUNG	339

MUGERRI

Libro Libralino
Charters Libralino
 El Primer Libralino
 en el Valle de Charters
 1880-1885

Maria Teresa Cabrerizo Aragonés

Charters Libralino (segunda edición)
 Manuscrito en latín
 177-178 de 1880

Familias y Herederos del Charters Antiguo
 Manuscrito y Genealogía
 siglo XVI-XVII

José Javier Pascual C.

Charters
 Herencia

Maria Paula Magaña
 Anaïs María Ugarte

Charters (segunda edición)

El Salvo de los Señores de la Tierra
 de San MIGUEL DE MUGERRI
 1880

Miguel María Leku
 Aranzazu, Juan José Aranzazu
 María Guzmán Leku
 AT del 1880-1885

Charters (segunda edición)
 Charters del Valle de Charters

José Ángel Torres Sáez
 Luis Ignacio Viera Sáez

Charters (segunda edición)

José María Leku

Charters (segunda edición)

Carlos Angulo de Guzmán

Charters (segunda edición)

Los señores de la Tierra
 de San Miguel de Mugerri

Maria Teresa Leku
 José Bernabé Leku

ABREVIATURAS	333
RÉSUMÉ	335
SUMMARY	337
ZUSAMMENFASSUNG	339
ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO MUNICIPAL PARA AFIANZAR EL ESTABLE PARA QUE TERMINE EL VETAZO DEL A PARROQUIA	347
ESCRITURA DE OBLIGACION ENTRE JUAN GONZALEZ Y PEDRO DE LUZURJAGA	349
ESCRITURA PARA LA SELECCIÓN DEL ANTIENVO DEL ESTABLE PRINCIPAL DE LA PARROQUIA DE ESTE SAN JUAN EN TRES CAPITULARES E IGNACIO DE LA CRUZ Y PEDRO DE SUAZNABAR	310
ESCRITURA DE CONCORDIA PARA LA SELECCIÓN DE LOS ESTABLES DE SANTA CATALINA Y SAN MARTIN	311
ESCRITURA PARA LA REALIZACIÓN DEL ESTABLE DE SAN JOSE	313
PODERE PARA LA FIRMA DE LA ESCRITURA DEL ESTABLE DE SAN JOSE	315
ESCRITURA PARA EL DORADO DE LOS METALES DEL SANTO CRISTO Y SAN IGNACIO POR JOSEPH QUINTANA, TOMAS DE Y PEDRO JOSEPH BALLE	316
ESCRITURA DE CONCORDIA PARA LA REALIZACIÓN DEL ESTABLE DE SAN NICOLÁS DE BAYO	317
DECLARACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE NUESTRO SEÑOR NICOLÁS DE BAYO Y CATEDRAL DE MURCIANO DEL GOBIERNO VASCO	321
EQUIPO DE RESTAURACIÓN	324
MATERIALES UTILIZADOS EN LA RESTAURACIÓN	326
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA PARROQUIA DE ESTE SAN JUAN	327
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	329



MUGARRI

1

Lehen Liberalismoa
Oiartzun Haranean

El Primer Liberalismo
en el Valle de Oiartzun
(1800-1840)

María Teresa Gabarain Aranguren

2

Oiartzun Zaharreko familia eta ondasunak
Mikrohistoria eta Genealogia
XVI-XVIII mendeak

Familias y fortunas del Oiartzun Antiguo
Microhistoria y Genealogía
Siglos XVI-XVIII

Juan Javier Pescador C.

3

Oiartzungo
Hizkera

Idoia Fraile Ugalde
Ainhoa Fraile Ugalde

4

Oiartzungo Esteban Donearen
Elizako moneta aurkikuntza

El hallazgo monetario de la Iglesia
de San Esteban (Oiartzun)
1995

Miguel Ibañez Artica
Arkeologia saila / Apartado arqueológico:
Marian Guereñu Urzelai
M^a del Mar López Colom

5

Oiartzun Haranaren Geologia
Geología del Valle de Oiartzun

Jose Angel Torres Sáenz
Luis Ignacio Viera Ausejo

6

Oiartzungo kantutegia
Bertako herri memoriatik

Juan Mari Lekuona

7

Oiartzungo natura
Carlos Aseginolaza Iparragirre

8

Oiartzungo San Esteban Parrokiako
erretaulak
Los retablos de la Parroquia
de San Esteban de Oiartzun

Maite Barrio Olano
Ion Berasain Salvarredi

MAITE BARRIO OLANO, licenciada en Historia del Arte en la Universidad de París IV-Sorbona, se diplomó posteriormente en Restauración por la Universidad Internazionale dell'Arte de Florencia, especializándose en pintura y escultura policromada en el Instituto Real de Patrimonio Artístico de Bruselas.

ION BERASAIN SALVARREDI, licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, se graduó en artes aplicadas a la Restauración en el Centro de Estudios de Restauración de Obras de Arte de Madrid, y obtuvo la diplomatura en Restauración en la Università Internazionale dell'Arte de Florencia, cursando igualmente estudios de técnicas y restauración de pintura mural en el Laboratorio del profesor Tintori de la escuela del Ayuntamiento de Prato (Italia).

Ambos han sido becarios de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del Gobierno Vasco. Iniciaron su experiencia profesional en España e Italia con la realización de diferentes trabajos. En el año 1987 comienzan a trabajar en el Taller de Restauración de la Diputación Foral de Gipuzkoa, sito en Arteleku, donde toman contacto con la problemática de la restauración en Gipuzkoa. En 1989 fundaron Albayalde, empresa de conservación y restauración de obras de arte, donde actualmente prosiguen su labor de conservación y sus investigaciones. En el año 1990 se hacen cargo de la gestión y dirección del Taller de Restauración de la Diputación Foral de Gipuzkoa durante un año. Entre sus trabajos destaca la restauración del retablo mayor de la Puebla de Arganzón (Treviño), retablo mayor y laterales de la parroquia de San Juan Bautista de Hernani, retablo de Santa María de Gabiria, retablo de San Esteban de Larraul, retablo de Salinas de Añana (Álava), etc además de la restauración de numerosas tallas policromadas y pintura sobre diversos soportes (tela, tabla y mural).

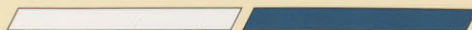
Miembros de diferentes asociaciones de conservadores y restauradores (ICOM, IIC, ...) han publicado diversos estudios y artículos: AA.VV. *Manuel Duque, una visión retrospectiva. 1943-1997*. Sabadell, 1998; AA.VV. *El Retablo Renacentista de Bidaurreta*. DFG. Donostia, 1991; *Tratamiento informático de las encuestas sobre técnicas y criterios de restauración y conservación de artistas contemporáneos*. Álava, 1991; *Eliminación de la Policromía en una escultura: La Virgen del Rosario de Julio Beobide* Barcelona, 1994; *Santiago peregrino a caballo*. San Sebastián, 1994; *Aproximación a la policromía del retablo de San Antón*. Donostia 1998; *Agustín de Conde, policromador del Retablo de San Juan Bautista de Hernani*. Donostia 2000; *La polychromie du retable de Saint Jean Baptiste de Hernani*, Gipuzkoa, Espagne. Contrat et analyse. Lyon, 1999. *La restauración del Retablo Mayor de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun*. Oiartzun, 1998; *Los Retablos Laterales de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun*. Oiartzun 1999; *El Retablo de San Nicolás de Bari*. Oiartzun, 2000.



1730. OIARTZUNGO ARMARRIA



OIARTZUNGO UDALA



**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



3. Parrokiako erretaula nagusia. Orokorra.
Retablo mayor de la parroquia. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

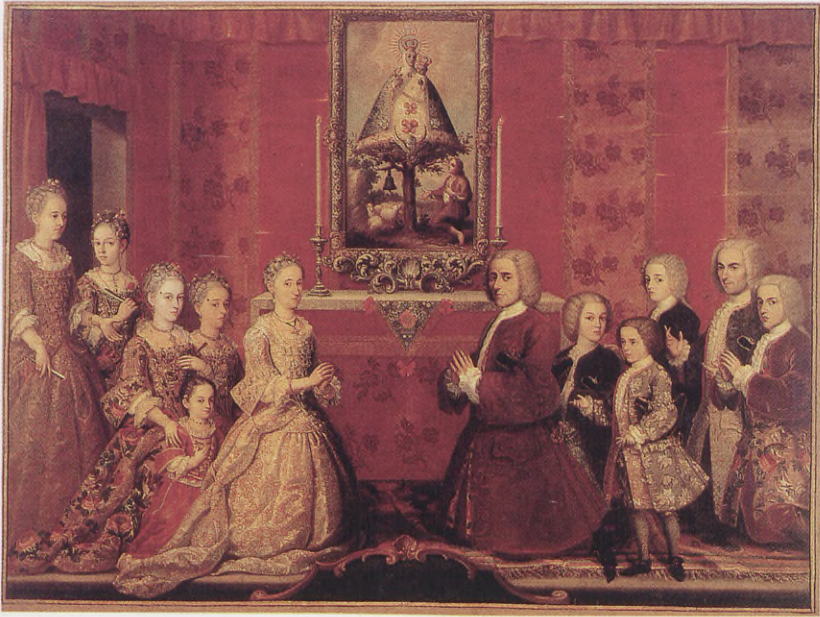


1. Oiartzungo San Esteban Parrokia. Bista panoramikoa.
Parroquia de San Esteban de Oiartzun. Vista panorámica.

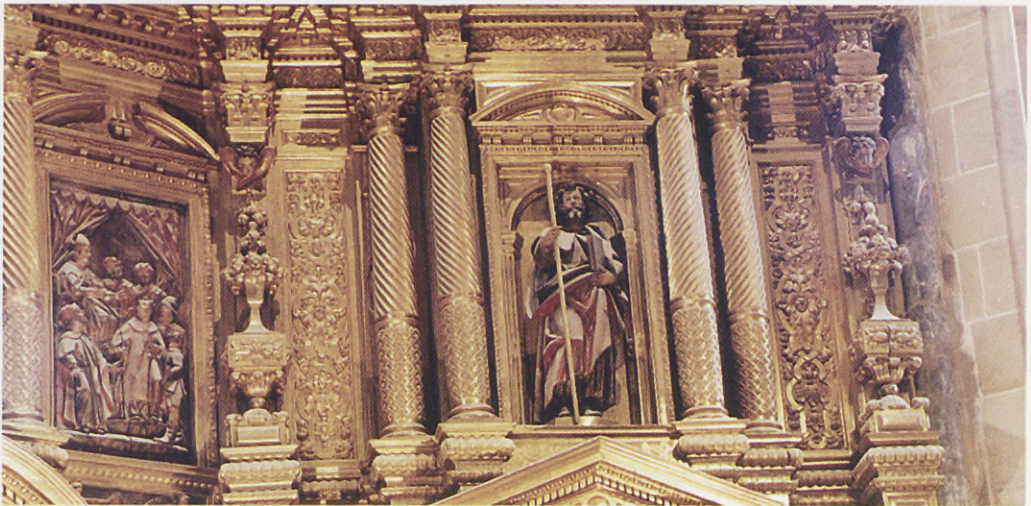


4. Erretaula nagusia. Alboko eskuinekoa.
Retablo mayor. Lateral derecho.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

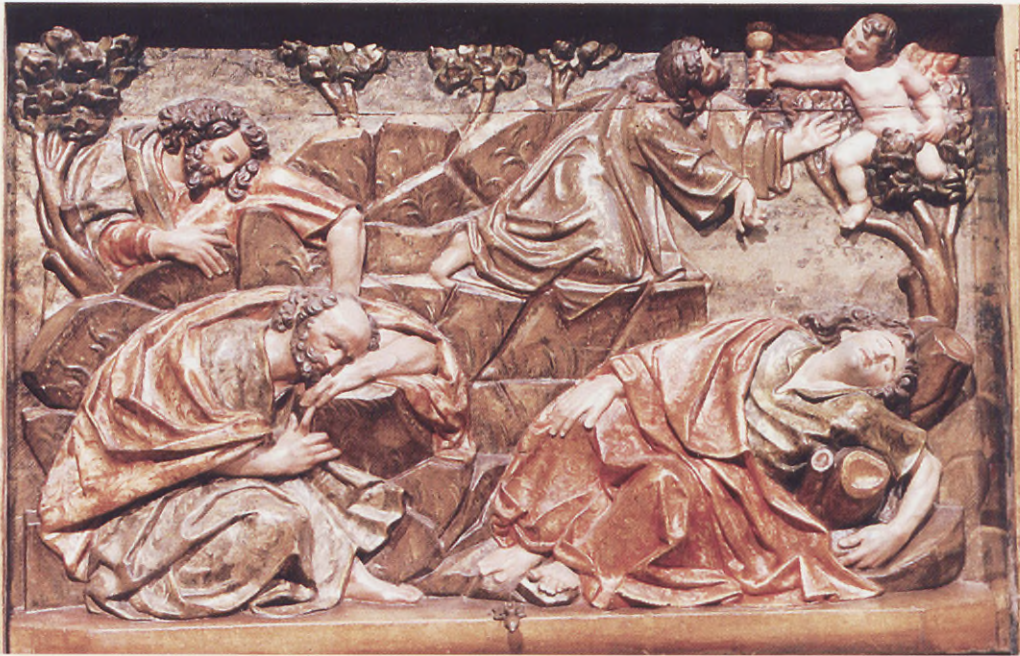


2. Fagoaga Arozqueta familiaren argazkia Arantzazuko Ama Birjinaren oinetan. Erdian Frantzisko Fagoaga Iragori ageri da, emaztearen, suhiaren eta bederatzi seme-alaben ondoan belaunikatua. XVIII. mendeko hispaniar familia berrien artean garrantzitsuenetakoa izan zen. (Anonimoa, XVIII. mendea, C. Obregón Zaldívar de Valadez bilduma). *Retrato de la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la Virgen de Arantzazu, incluyendo a Francisco Fagoaga Iragori, en el centro, arrodillado junto a su esposa, su yerno, Manuel de Aldaco, y sus nueve hijos. Fue una de las familias novohispanas más importantes del siglo XVIII. (Anónimo, siglo XVIII, Colección C. Obregón Zaldívar de Valadez).*



5. Erretaula nagusia. Bigarren solairua.
Retablo mayor. Segundo piso.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



6. Erretaula nagusia: Baratzean Otoitzean.
Retablo mayor. Oración en el Huerto.



7. Erretaula nagusia: Kristo jantziez gabetua.
Retablo mayor. Cristo despojado de las vestiduras.

**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



8. Erretaula nagusia:
Zigorkatzea.
Retablo mayor.
Flagelación.

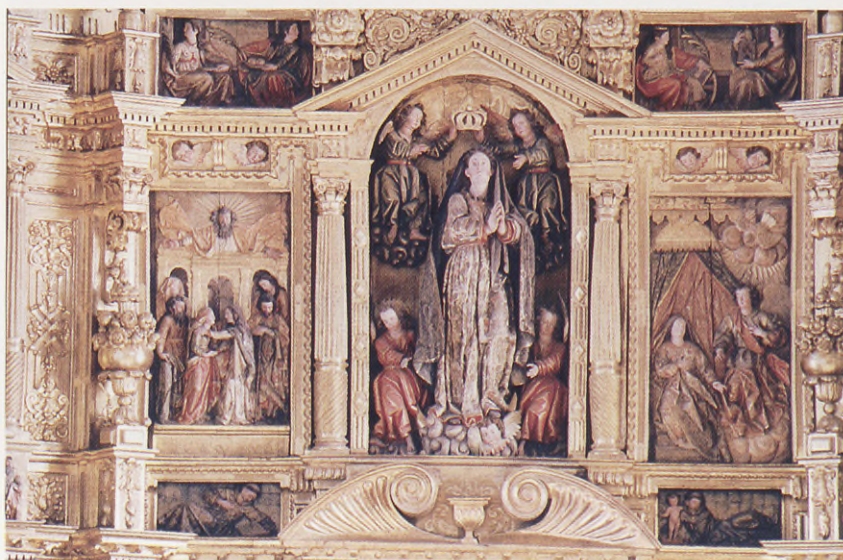


9. Erretaula nagusia. Ecce Homo.
Retablo mayor. Ecce Homo.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



10. Erretaula nagusia. Kalbariora bidean.
Retablo mayor. Camino del calvario.



11. Erretaula nagusia: Ama Birjinaren bizitzako eszenak.
Retablo mayor. Escenas de la vida de la Virgen.

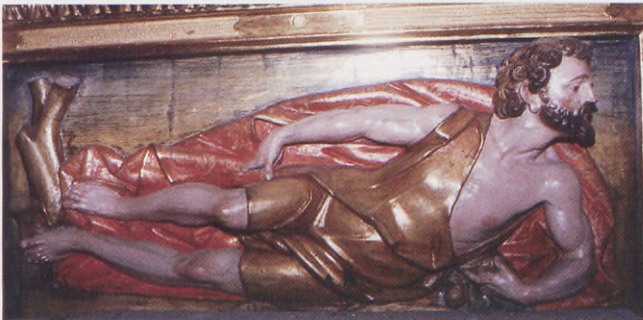
**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



12. Erretaula nagusia: San Esteban.
Retablo mayor. San Esteban.

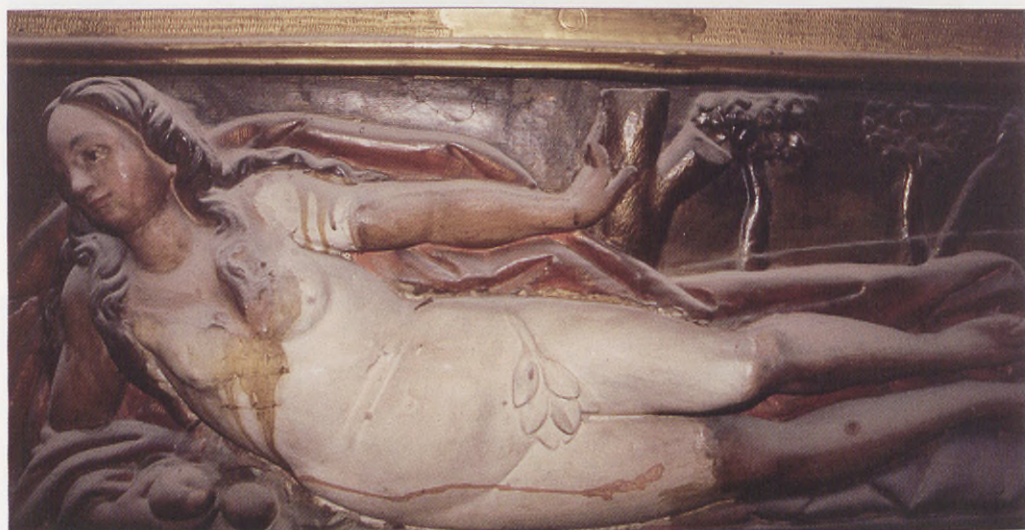


13. Erretaula nagusia: San Esteban epailearen aurrean.
Retablo mayor. San Esteban ante el juez.



14. Erretaula nagusia: Adam.
Retablo mayor. Adán.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

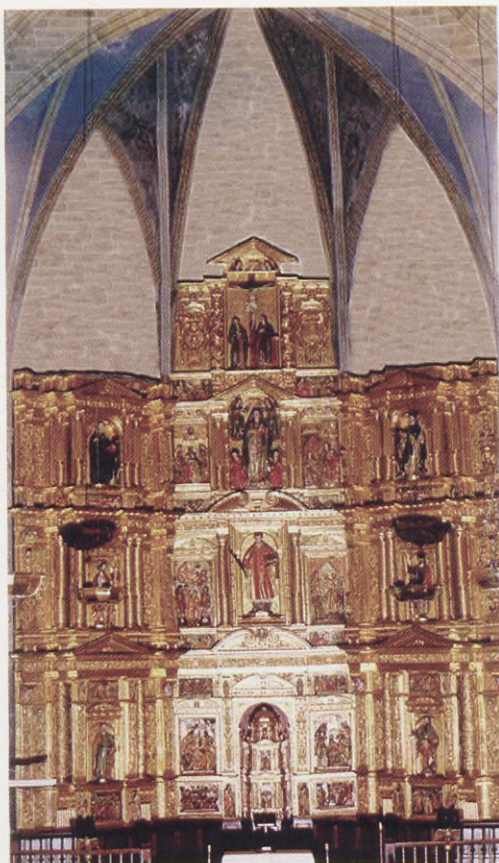


15-16. Erretaula nagusia: Eva.
Retablo mayor. Eva.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



17. Erretaula nagusiaren sagrarioa. Oinak garbitzeko lekua.
Sagrario del retablo mayor. Lavatorio de los pies.



18. Lekuonaren eta Zuaznabarren eranskina egin aurreko erretaula nagusiaren eraikuntza hipotetikoia.
Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la parroquia antes del aditamento de Llecuona y Zuaznabar.



19. Erretaula nagusiko entablamendua.
Entablamento del retablo mayor.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



20. Erretaula nagusiaren sagrarioa.
Sagrario del retablo mayor.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



22. Bisitazioa.
La Visitación.



23. Deikundea.
La Anunciación.



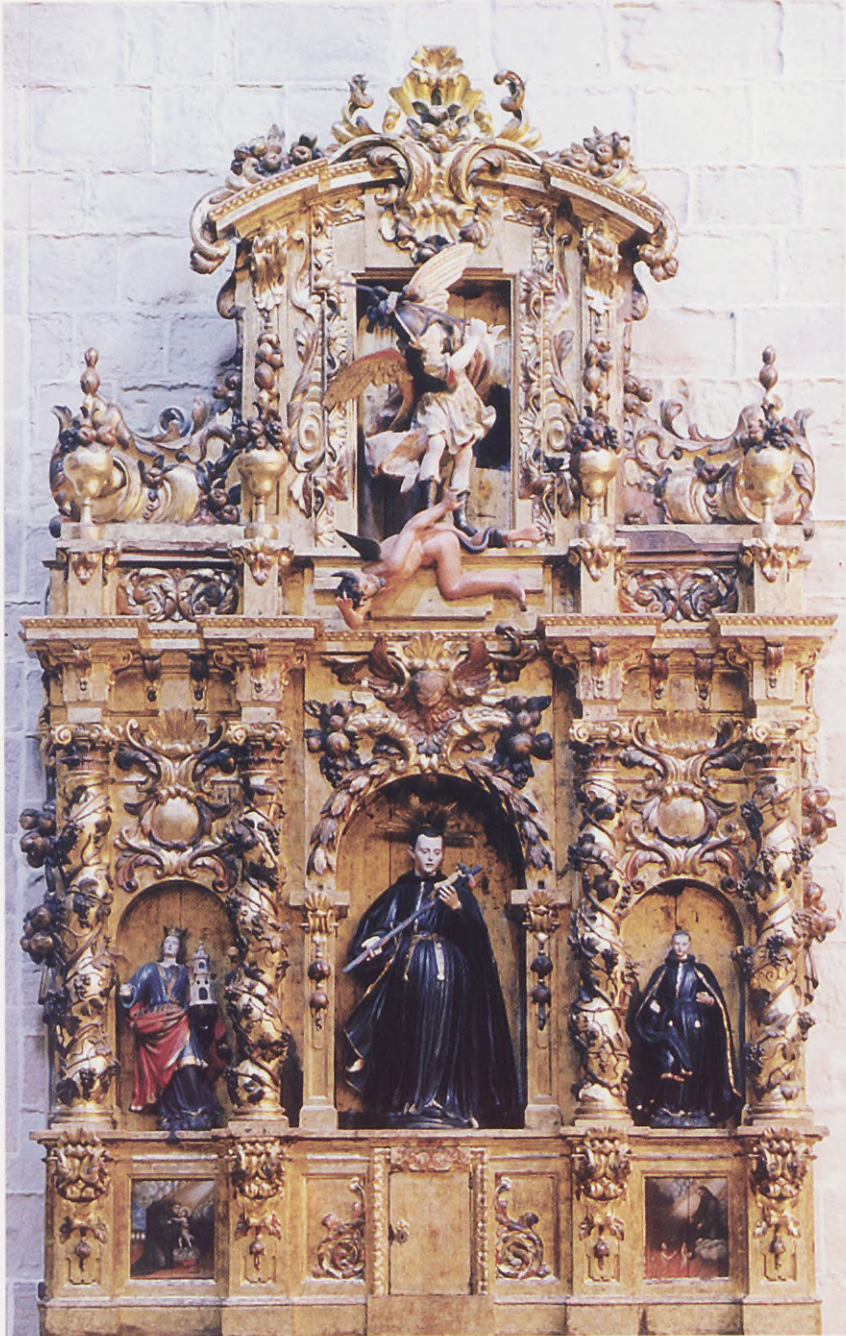
21. Kalbariora igoera. Gurutzea soinean eramaten laguntzen dion pertsonaia.
Subida al calvario. Personaje que ayuda a Cristo a portar la cruz.

**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



24. Doloreetako Ama Birjinaren erretaula. Orokorra.
Retablo de Nuestra Señora de los Dolores. General.

**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



25. San Luis Gonzagaren erretaula. Orokorra.
Retablo de San Luis Gonzaga. General.

**OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN**



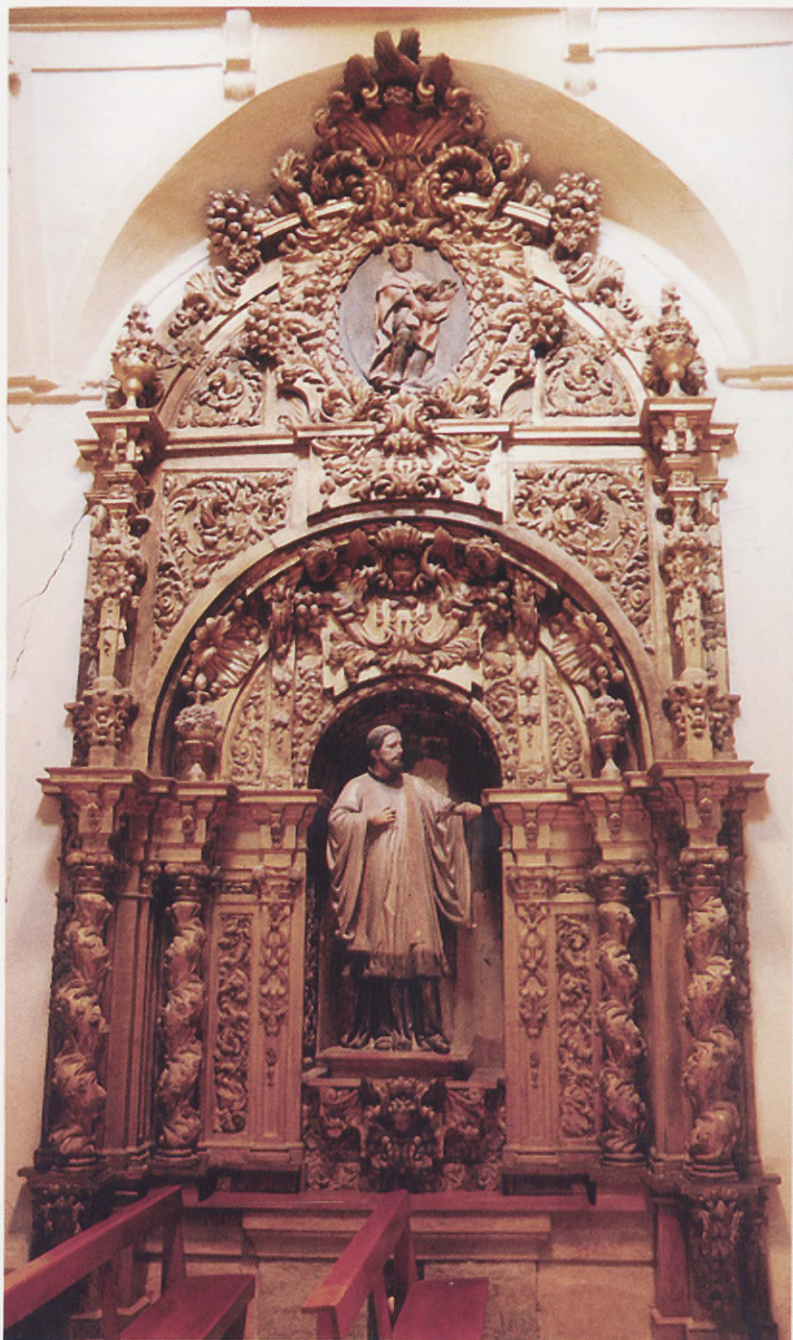
27. Kristoren erretaula. Orokorra.
Retablo del Cristo. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



28. San Ignazioren erretaula. Orokorra.
Retablo de San Ignacio. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



29. San Frantziskoren erretaula. Orokorra.
Retablo de San Francisco. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



30. Pulpitua. Orokorra.
Púlpito. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



31. San Martinen erretaula. Orokorra.
Retablo de San Martín. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



32. Santa Katalinaren erretaula. Orokorra.
Retablo de Santa Catalina. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



33. Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula. Orokorra.
Retablo de la Virgen del Rosario. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



26. San Migel deabruarekin borrokan. San Luis Gonzagaren erretaula.
San Miguel luchando contra el diablo. Retablo de San Luis Gonzaga.



34. San Rafael arkanjelua. Arrosarioko Ama Birjinaren erretaula.
Arcángel San Rafael. Retablo de la Virgen del Rosario.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



35. San Joseren erretaula. Orokorra.
Retablo de San José. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

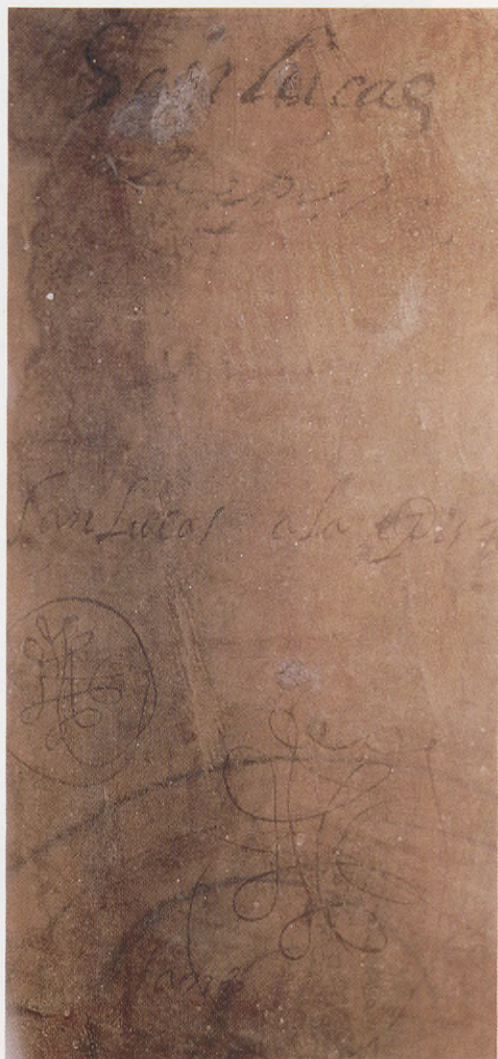


36. San Nikolasen erretaula. Orokorra.
Retablo de San Nicolás. General.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



37. Guadalupeko Ama Birjina. Jose Páez. San Nikolasen erretaula.
Virgen de Guadalupe. José de Páez. Retablo de San Nicolás.



40. San Lukasen eszenaren atzealdea, "San Lucas a la Epístola" inskripzioa darama erretaulan jartzeko.
Reverso de la escena de San Lucas, con la inscripción "San Lucas a la Epístola", para su ubicación en el retablo.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



38. Kristo Pilatoren aurrean eszenaren atzealdea. Bi langet horizontalez gain, miruzko kolaz erantsitako bi panel nagusirekin eta bi listoi eranskinekin itsatsiak (alboko ezkerrekoa eta azpikoa).

Reverso de Cristo ante Pilatos, con dos paneles principales unidos con colas de milano, y dos listones añadidos (lateral izquierdo e inferior) además de dos travesaños horizontales.



39. Arantzas Koroatzea eszenaren atzealdea: miruzko kolarekin, langet galduekin eta telazko indargarriekin.

Reverso de la Coronación de espinas, con colas de milano, travesaños perdidos y refuerzos de tela.



41. San Pedroren atzeko aldea, gubiarekin eta zeioarekin landua eta hustua.

Reverso de San Pedro, vaciado y tallado con gubia y azuela.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



42. Errege Magoen Gurtzea eszenaren atzealdea, zeioarekin landua.
Reverso de la escena de La Adoración de los reyes magos, tallado a azuela.



43. San Esteban epailearen aurrean eszenaren atzealdea, zerraz moztua.
Reverso de la escena de San Esteban ante el juez, cortado a sierra.



44. Prestaketan zizelkatua. Erretaula nagusiko kalbarioaren horma-hobia.
Cincelado en la preparación. Hornacina del calvario del Retablo mayor.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



45. San Joserren erretaulan horma-hobiaren prestaketan zizelkatua.
Cinzelado en la preparación de la hornacina del retablo de San José.

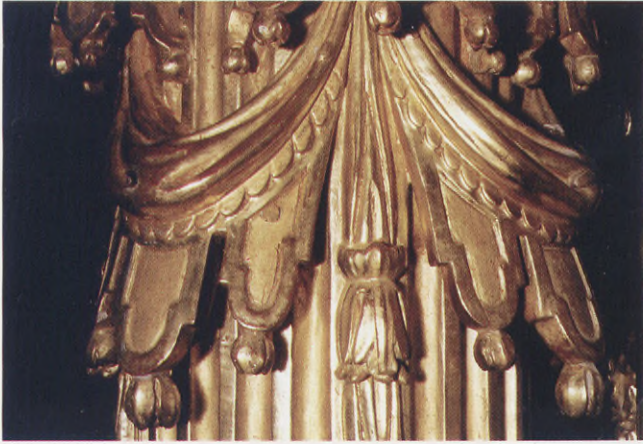


46. Erretaula nagusiko arkitekturaren xehetasun bat. Urreztaduraren prestaketaren geruza ikus daiteke, gopor horia.
Detalle de una arquitectura del retablo mayor, donde se observa el estrato de preparación de dorado, el bol amarillo.



47. Urrezko ogien neurria, pinturaren azpian nabarmentzen dena.
Medida de los panes de oro que se adivina bajo la pintura.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



48. San Joseren erretaulako arkitekturaren xehetasun bat; urre txartatua eta matea txandakaturaz eta brontze-koloreko kolaz estalia. *Detalle de una talla de arquitectura del retablo de San José, con la alternancia de oro bruñido y oro mate, recubierto con la corla de bronceado.*



49. Polikromiako xehetasuna, esgrafiatu gorriarekin. *Detalle de policromía con esgrafiado rojo.*



50. Polikromiako xehetasuna, esgrafiatu beltzarekin, apostulu baten liburua estaliz. *Detalle de policromía con esgrafiado negro cubriendo un libro de un apóstol.*

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



51. Polikromiako xehetasuna.
Arroparen mendel beltza.
*Detalle de policromía. Cenefa
negra de un ropaje.*



52. Polikromiako xehetasuna, San Pedroren tunika.
Detalle de policromía, túnica de San Pedro.



53. San Estebanen janzkera erlijiosoetan parpailen
imitazioaren xehetasuna.
*Detalle de imitación de encajes en las vestiduras
religiosas de San Esteban.*

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



54. Polikromiako xehetasuna, San Esteban.
Detalle de policromía, San Esteban.



55. Ama Birjinaren tunika, estofatuaren xehetasuna.
Túnica de la Virgen, detalle de estofado.



56. Polikromiako xehetasuna, San Pablo.
Detalle de policromía, San Pablo.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



57. Artzainen Gurtzea pinturari esker sortutako ikuspegia.
Perspectiva creada gracias a la pintura en la Adoración de los pastores.



58. Puntzoiarekin egindako zenbait diseinu eginez; Deikundearen aingeruaren besoa.
Labor de punzón creando diversos diseños; manga del ángel de la Anunciación.



59. Puntzoiarekin egindako lanaren xehetasunak, bi punta desberdinekin.
Detalle de la labor de punzón, con dos puntas diferentes.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



60. Apaingarri zizelkatuak dituzten mendel urreztatuekin egindako oihal leunen polikromia. Aingeru Zaindaria.
Policromía de paños lisos con cenefas doradas con motivos cincelados. Ángel de la Guarda.



61. Beirazko begiak. San Migel San Luis Gonzagaren erretaulan.
Ojos de cristal. San Miguel en el retablo de San Luis Gonzaga.



62. San Joseren erretaulako Ama Birjinaren polikromiaren parpaila.
Puntilla de la policromía de la Virgen en el retablo de San José.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



63. Intsektu xilofagoen erasoek Santuaren aurpegia hondatu dute. Erretaula nagusia.

Ataque de insectos xilófagos que ha provocado la pérdida del rostro del Santo. Retablo mayor.



64. Intsektuen erasoagatik zeharo hondatu den langeta.

Travesaño de madera completamente destruido por el ataque de insectos.



65. Aingeruaren hegalen bolumenta gutxitzea, intsektu xilofagoen erasoagatik.

Pérdida de volumen de las alas del ángel por el ataque de insectos xilófagos.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



66. Arkitekturan eraldatutako elementuak eta piezen banaketa.
Elementos cedidos en la arquitectura y separación de piezas.



67. Zuntzak, korapiloak... okertzea.
Reviramientos de fibras, nudos, etc...



68. Zatiak galtzea.
Pérdida de fragmentos.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



69. Erretaulak erredura garrantzitsuak ditu; oinarria hondatu egin da eta gainazala belztu.
Quemadura importante del retablo, con la superficie ennegrecida y pérdidas de soporte.



71. Zikinkeria orokorra eta barnizen pilaketa; argizaria, industriako produktuak... Santo Kristoko erretaularen aulkiteria.
Suciedad generalizada y acumulación de barnices, ceras, productos industriales, etc... Banco del retablo del Santo Cristo.

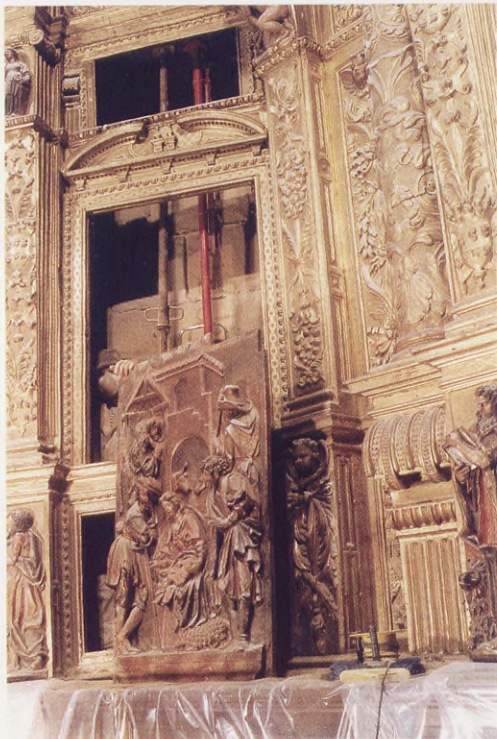


70. Hondatutako piezak ordezkatzeko, aurretik igeltsuz egindako gehigarriak.
Añadidos precedentes realizados en yeso para sustituir piezas degradadas.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



72. Erretaula nagusiaren atzealdean jarritako egitura metalikoa.
Estructura metálica colocada en el reverso del retablo mayor.



73. Eszena batzuk, behar bezala zaharberritu ahal izateko, desmontatu egin ziren. Artzainen Gurtzea, erretaula nagusian.
Parte de las escenas se desmontaron para poder restaurarlas convenientemente. Adoración de los Pastores, en el retablo mayor.



74. Ziriak eta menduak erliebe baten oinarrian.
Tacos e injertos en el soporte de un relieve.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



75. San Estebanen Harrikatzea, garbiketa-prozesua.
Lapidación de San Esteban, proceso de limpieza.



77. Garbiketaren prosesua, Arrosarioko Ama Birjinaren
erretaulako arkanjelua.
*Proceso de limpieza, Arcángel del retablo de la
Virgen del Rosario.*

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



76. Garbiketaren froga, Sagrario.
Prueba de limpieza, Sagrario.



78. Garbiketako prozesua, Bariko San Nikolasen
erliebea (San Nikolasen erretaula).
*Proceso de limpieza, relieve de san Nicolás de Bari
(retablo de San Nicolás).*

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



79. Atzematea. Zaharberritu aurretik eta ondoren.
Prendimiento. Antes y después de la restauración.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



80. Errege Magoen Gurtzea. Zaharberritu aurretik.
Adoración de los Reyes Magos. Antes de la restauración.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



80. Errege Magoen Gurtzea. Zaharberritu ondoren.
Adoración de los Reyes Magos. Después de la restauración.

OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK
LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN



84. Kristo gurutzean.
Cristo en la cruz.
Capítulo VIII.

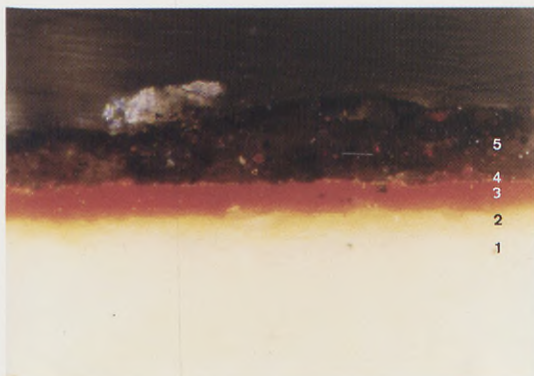


85. Jatorrizko polikromia.
Policromía original. Capítulo VIII.



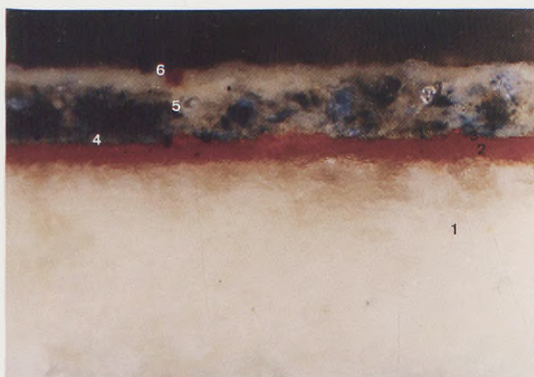
86. Lehenengo koloreberritzea.
1ª repolicromía. Capítulo VIII.

AZTERKETAK / ANÁLISIS



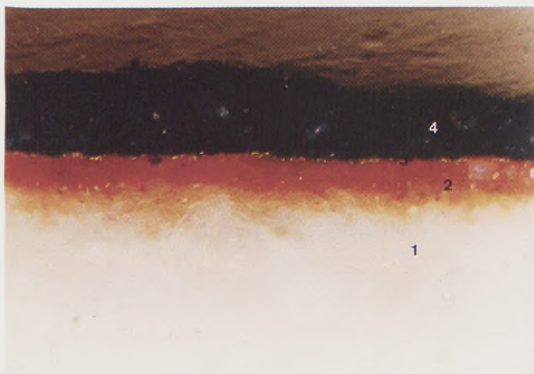
(A1) RETABLO DE SAN JOSÉ.
ARQUITECTURA. CORLA SOBRE DORADO.

5. Color pardo. Corla compuesta por tierras y pequeñas cantidades de albayalde y bermellón en aceite secante. >200 micras.
4. Dorado, pan de oro. <10 micras.
3. Rojo, bol rojo a base de tierras. 20-25 micras.
2. Amarillo, bol amarillo a base de tierra amarilla (ocre). 10-15 micras
1. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. >200 micras.



(A2) RETABLO MAYOR. MANTO DE LA VIRGEN. ESTOFADO AZUL.

6. Pardo traslúcido, de barniz
5. Azul, de albayalde, esmalte y tierras. 75 micras.
4. Azul, compuesto a albayalde e índigo. <10 micras. Estas dos capas componen la capa pictórica.
3. Dorado, con pan de oro. <10 micras.
2. Rojo, bol de asiento de la lámina metálica, compuesto de tierras ricas en óxido. 30 micras
1. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. >100 micras.

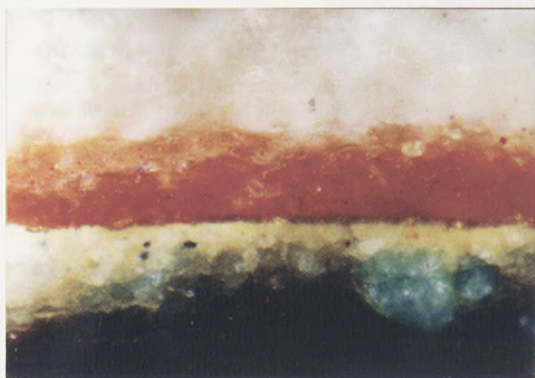


(A3) RETABLO MAYOR. MANTO DE SANTO DOMINGO. ESTOFADO NEGRO.

4. Negro, de carbón vegetal, tierras y carbonato cálcico. 85 micras.
3. Dorado, pan de oro. <10 micras.
2. Rojo, bol de asiento de la lámina metálica, compuesto de tierras ricas en óxido. 40 micras.
1. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. >100 micras.

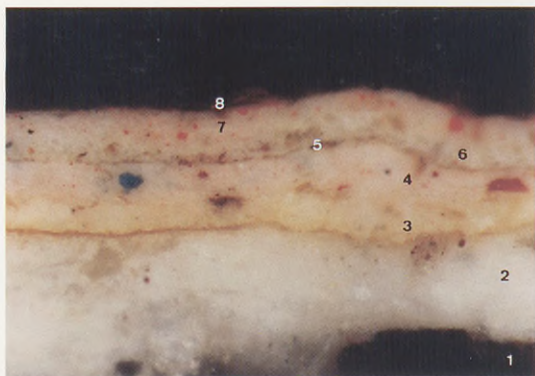
OIARTZUNGO SAN ESTEBAN PARROKIAKO ERRETAULAK LOS RETABLOS DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE OIARTZUN

AZTERKETAK / ANÁLISIS



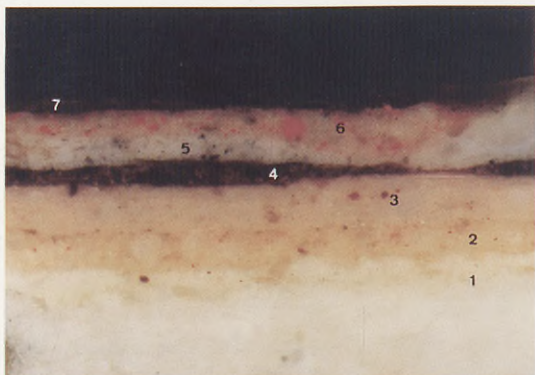
(A4) RETABLO MAYOR. ENVÉS DEL MANTO DE SANTIAGO. ESTOFADO VERDE.

4. Verde, compuesto de verde de cloruro de cobre y carbonato cálcico. 40 micras.
3. Dorado, pan de oro. <10 micras.
2. Rojo, bol de asiento de la lámina metálica, compuesto de tierras ricas en óxido. 30 micras.
1. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. >100 micras.



(A5) RETABLO MAYOR. CARNACIÓN SAN MARCOS.

8. Pardo oscuro, suciedad y barniz. 25 micras.
7. Rosado, compuesto por albayalde, carbonato cálcico, blanco de bario y bermellón. 50 micras.
6. Blanquecino, a base de albayalde, carbonato cálcico y blanco de bario. 50 micras.
5. Pardo, capa aislante de cola animal. 50 micras.
4. Rosado violáceo, de albayalde, bermellón, trazas de tierras y azurita. 40 micras.
3. Amarillento a rosado. Compuesto de albayalde y bermellón. 35 micras.
2. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. >100 micras.
1. Pardo oscuro, de impregnación de cola. 10 micras.



(A6) RETABLO MAYOR. CARNACIÓN SAN MARCOS.

7. Pardo oscuro, barniz. 30 micras.
6. Rosa, compuesto por albayalde, carbonato cálcico, blanco de bario y bermellón. 30 micras.
5. Blanquecino, a base de albayalde, carbonato cálcico y blanco de bario. 30 micras.
4. Pardo, capa aislante de cola animal. 50 micras.
3. Rosado, de albayalde, bermellón, trazas de tierras y azurita. 35 micras.
2. Amarillento a rosado. Compuesto de albayalde y bermellón. 20 micras.
1. Blanco de preparación, compuesto de yeso y cola. 125 micras.